晓苏◉著

文学写作系统论

WENXUE XIEZUO XITONG LUN

湖北长江出版集团
湖北人民出版社

WENXUE
XIEZUO
XITONG LUN

ISBN7-216-04706-0
I·425 定价：20.00元

文学写作系统论

WENXUE XIEZUO XITONG LUN

晓苏 著

湖北长江出版集团
湖北人民出版社

鄂新登字 01 号

图书在版编目(CIP)数据

文学写作系统论/晓苏著.
武汉:湖北人民出版社,2006.6

ISBN 7-216-04706-0

Ⅰ.文…
Ⅱ.晓…
Ⅲ.文学创作—写作学
Ⅳ.I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 058265 号

文学写作系统论　　晓　苏著

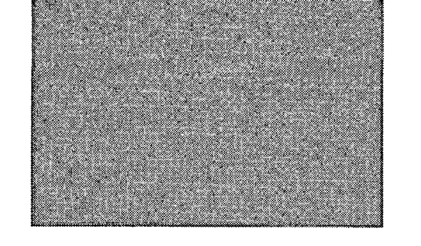
出版发行:湖北长江出版集团
湖北人民出版社
地址:武汉市雄楚大街 268 号
邮编:430070

印刷:武汉明天印务有限公司
经销:湖北省新华书店
开本:880 毫米×1230 毫米 1/32
印张:8
字数:180 千字
插页:2
版次:2006 年 6 月第 1 版
印次:2007 年 1 月第 2 次印刷
印数:5 000-10 000
定价:20.00 元
书号:ISBN 7-216-04706-0/I·425

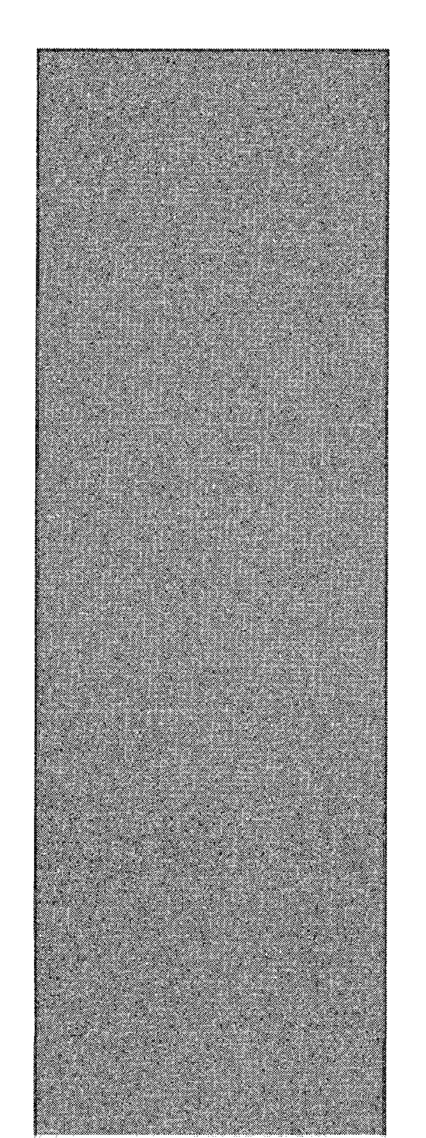
本社网址:http://www.hbpp.com.cn



晓苏，20世纪60年代出生于湖北省保康县一个名叫油菜坡的山村，1979年考入华中师范大学中文系。1985年开始创作，在《收获》、《花城》、《十月》、《作家》、《钟山》、《山花》、《长城》、《江南》、《青年文学》、《长江文艺》等刊发表小说300万字，出版长篇小说《五里铺》、《大学故事》、《成长记》、《苦笑记》、《求爱记》5部，中篇小说集《重上娘山》、《路边店》2部，短篇小说集《山里人山外人》、《黑灯》、《狗戏》、《麦地上的女人》、《中国爱情》、《金米》6种，另有文学评论集《名家名作研习录》。作品多次获奖并有作品译成英文和法文。《侯己的汇款单》获首届"蒲松龄全国短篇小说奖"。中国作家协会会员。湖北省作家协会理事。一级作家。现任华中师范大学文学院教授。



目 录



第01章 论细节001

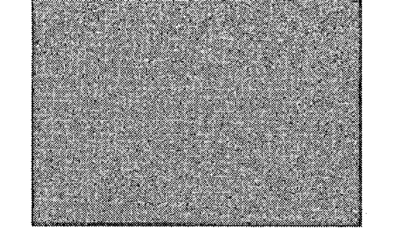
- 第一节 细节的定义003
- 第二节 细节的力量007
- 第三节 细节的描写011

第02章 论故事021

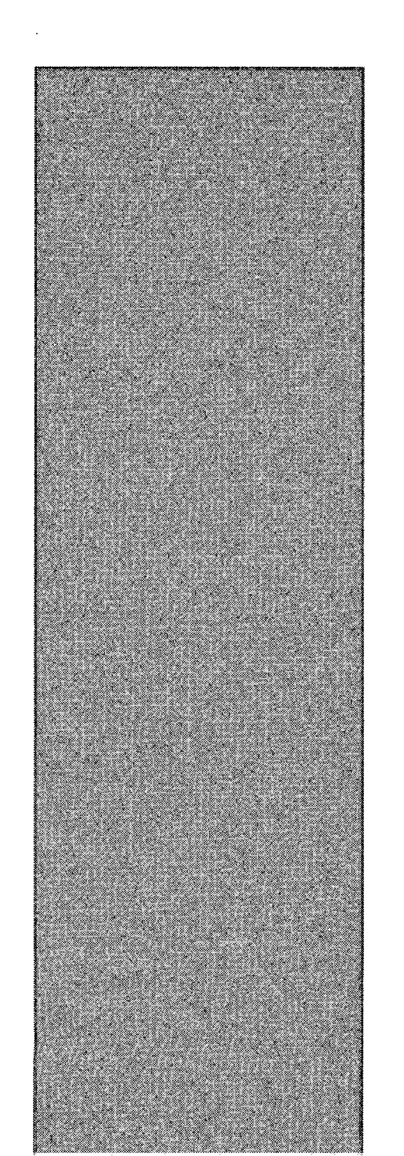
- 第一节 故事的特征022
- 第二节 故事的转化025
- 第三节 故事的剪裁032

第03章 论情节039

- 第一节 情节的概念040
- 第二节 情节的组合042
- 第三节 情节的创新055



目 录



第 04 章　论人物 063

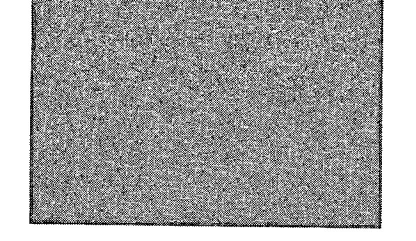
- 第一节　人物的性格 064
- 第二节　人物的描写 069
- 第三节　人物的变异 074

第 05 章　论环境 083

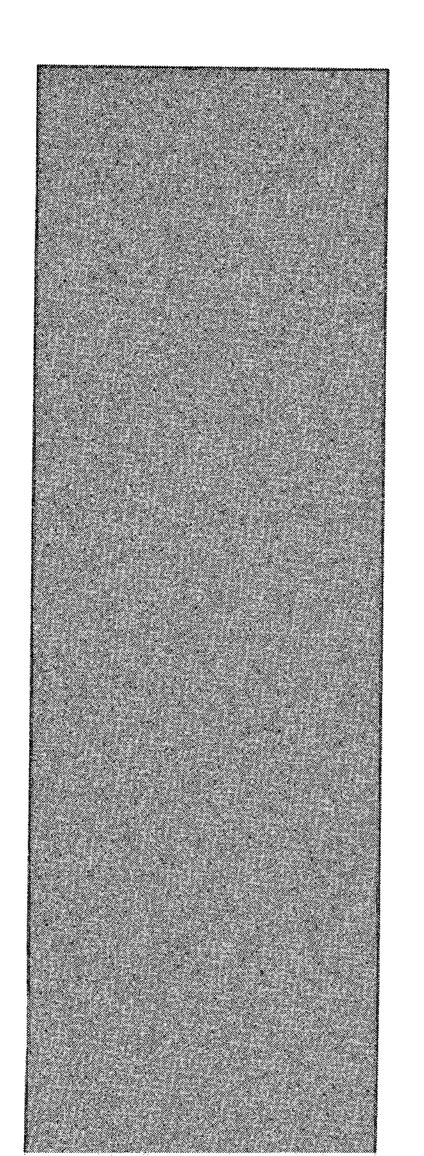
- 第一节　环境的构成 084
- 第二节　环境的功能 091
- 第三节　环境的描写 097

第 06 章　论主题 103

- 第一节　主题的生存 104
- 第二节　主题的要求 108
- 第三节　主题的表达 114



目 录



第07章 论构思 121

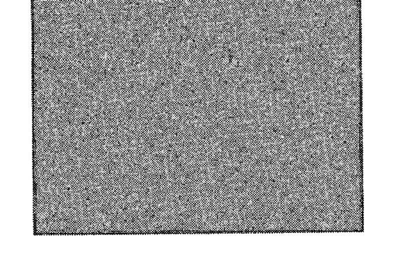
- 第一节 构思的诱因 122
- 第二节 构思的痛苦 128
- 第三节 构思的完成 135

第08章 论灵感 139

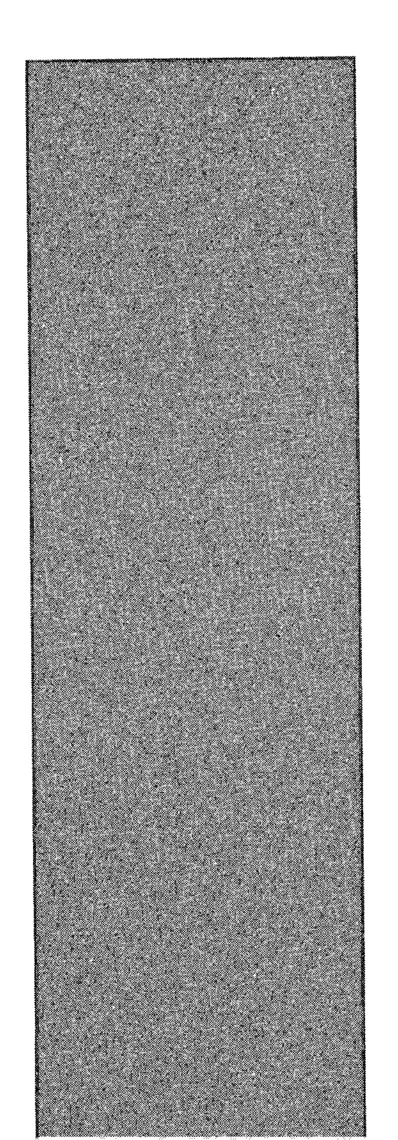
- 第一节 灵感的特点 141
- 第二节 灵感的来源 145
- 第三节 灵感的神力 149

第09章 论想象 155

- 第一节 想象的种类 156
- 第二节 想象的作用 158
- 第三节 想象的技巧 167



目　录



第10章　论叙述 175

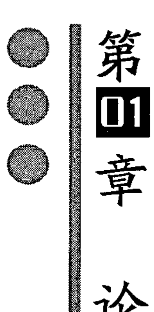
- 第一节　叙述的角度 176
- 第二节　叙述的秩序 183
- 第三节　叙述的节奏 190

第11章　论矛盾 197

- 第一节　矛盾的意义 198
- 第二节　矛盾的捕捉 205
- 第三节　矛盾的展开 211

第12章　论语言 217

- 第一节　语言的特征 218
- 第二节　语言的含义 226
- 第三节　语言的活用 233



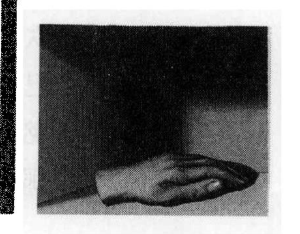
第01章 论细节

在我看来，文学写作应该是从细节开始的，从某种意义上说，细节是文学写作的出发点，或者说是文学写作的触发点。回顾自己的写作实践，我的许多作品都是由某一个细节引发出来的。我想，其他写作者的情况可能也会是这样。因此，我们研究文学写作也应该从细节开始。

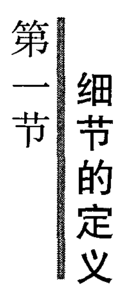
从阅读的角度来讲，读者常常会碰到这样一种现象，曾经读过的一部文学作品，时间过去许久之后，这部作品的主要情节甚至是主要人物都已经淡忘了，但其中的某一个细节却一直让读者铭记在心，读者正是因为这个细节而永远记住了那部作品。笔者在上大学的时候，读过一篇写红

军长征行军的散文，作品的作者和题目我都记不清楚了，作品中的主要人物的名字我也忘记了，只记得那个人物眼睛高度近视，戴着一个度数很高的眼镜。在行军的途中，有原地休息的命令从他后面传了过来，并让一个接一个地往前面传。他的前面是一匹马，后面的一个人拍了一下他的肩说，往下传，原地休息。他马上在前面那匹马的屁股上拍了一下说，往下传，原地休息。结果，他和他后面的队伍都停下不动了，而他前面的队伍还在一直往前走。就是因为这个细节，我怎么也忘不了那个眼睛高度近视的红军前辈。

可以说，任何一种体裁的文学作品都离不开细节，无论是小说，还是诗歌，无论是散文，还是戏剧文学，都不可能没有细节。过去有人说，小说有三个基本要素，人物、情节和环境。然而从小说写作的具体实践来看，有许多优秀的小说，并非都有这样的三个要素，有些小说没有人物，比如那些动物小说；有些小说没有连贯完整的情节，比如有些散文体小说；有些小说没有特定的环境，比如那些心理小说。但是，到目前为止，我们还没有发现哪一篇小说没有细节的。除了小说之外，其他文体的文学作品同



样如此，一般来说都有细节。我们可以这样说，没有细节，就没有文学。所以，我们研究文学写作必须从细节开始。



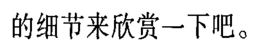
第一节 细节的定义

什么是细节呢？顾名思义，细节就是细小的环节。那什么是环节呢？环节这个词有两个含义，一是指某些低级动物如蚯蚓、蜈蚣等，身体由许多大小差不多的环状结构互相连接组成，这些结构叫做环节，能伸能缩；二是指互相关联的许多事物中的一个。这里的第二种意义实际上是第一种原始意义的引申义。我们认为，文学作品中的细小的环节，既可以看作是原始义的环节，也可以看作是引申义的环节，还可以看作是两个含义的综合。

首先我们以王祥夫的短篇小说《上边》为例来具体感受一下文学作品中的细节。《上边》曾获第二届鲁迅文学奖，在这一届短篇小说获奖篇目中排名第一。上边是一个村子，许多人家都搬到下边村去住了，上边村里只剩下了刘子瑞夫妻俩，他们固执地住在上边。他们有一个养子，在城里工作。养子很长时间才能回村一次。刘子瑞老两口就一边思念

着儿子一边在家里劳作。收获玉米的时候，儿子终于从城里回来了。刘子瑞和刘子瑞女人见儿子回来高兴不已，特别是刘子瑞女人，这几天简直是与儿子形影不离。儿子很孝顺，很勤劳，回来之后又是干田里的活又是做家里的事，收完玉米修房子，修好房子修鸡笼，修好鸡笼又修厕所的地面，不论儿子干啥，当妈的总是跟着他，看着他，端茶递水。几天之后，儿子返城了，刘子瑞夫妻含泪送走了儿子。这篇小说几乎没有故事，也没有其他小说中的那种矛盾冲突，甚至连必要的情节推动也没有。从头到尾，作者就写了父母盼望儿子回来，儿子回来以后父母寸步不离，儿子回城时父母又泪水四溢。虽然这篇小说没有离奇的情节，没有传奇的人物，也没有新奇的环境描写，但读起来却异常感人。那么，这篇小说靠什么感人呢？显然是靠细节。一个又一个独特而饱含深情的细节连结起来，形成了一种巨大的张力、厚重的合力和强烈的震撼力，从而十分有效地展现出那种深厚、宽广、博大的母爱与父爱，让读者走进了如诗如画的乡土之中，走进了无与伦比的圣爱之中，走进了博大精深的亲情之中。

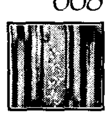
这里还是让我们从作品中挑出几个经典



的细节来欣赏一下吧。

儿子没回来，刘子瑞女人天天想着儿子。她怎么想儿子呢？她想儿子想到什么程度呢？王祥夫写了这样一个细节："天下雪了，刘子瑞女人就会想儿子那边冷不冷？刮风呢，刘子瑞女人就又会想儿子那边是不是也在刮风。儿子上中学时的笔记本子，现在还在柜顶上放着。柜顶上还有一个铁壳子闹钟，现在已经不走了，闹钟是儿子上学时买的。闹钟上边是两个镜框，里面是照片，儿子从小到大的笑都收在那里边。镜框里边还有儿子同学的照片、还有儿子老师的照片。还有，儿子搞过的一个对象，后来吹了，那照片却还在那里。刘子瑞的女人有时候还会想：这姑娘现在结了婚没？"思念、牵挂和爱这些概念都是抽象的，抽象的语词是不能感染人打动人的，所以写作者的第一要务就是要把那些抽象的、理性的概念和语词通过细节的描写化为具体的、感性的生活图景，让阅读者有一种如见其人、如闻其声、如临其境的感觉。我们读到有关母亲的这些细节描写，就会深切地感到母亲对儿子的那种深深的思念、深深的牵挂和深深的爱。

儿子回来后，母亲一刻也不愿意离开儿子，生怕一会儿看不到他，所以总是跟着儿子。儿子在房顶上修房子，母亲也从梯子上爬到了房子上，找借口说给儿子送一件布衫子挡太阳。儿子怕母亲摔倒，将母亲拦下了梯子。可是不一会儿，母亲又从后面的梯子上爬上来了，说是给儿子送一口水喝，儿子不高兴了，又将母亲从房上赶了下去。"刘子瑞女人这边呢，好像是在下边怕看不清楚儿子，所以她偏要爬那个梯子，下去了，但她马上又扒在了梯子上。这会儿，她就

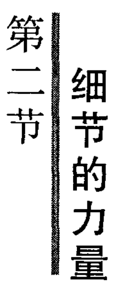


站在梯子上看儿子在那里压房顶。儿子把泥铲探出去，压住，又慢慢使劲拉回来，再把泥铲探出去压住，再慢慢慢慢使劲拉回来。儿子每一使劲儿，刘子瑞女人便把嘴张开了，到儿子把泥铲拉回来，松了劲，她也就松了劲，嘴又合上了。”母亲站在梯子上看儿子修房子这个细节，写出了一种深入骨髓的母爱，儿子就好比是母亲身上的一块肉，他与母体紧紧地连在一起，儿子的一举一动，都会引起母亲的嘴巴一张一合。作者在这里抛开了一切外在化的、理性化的、概念化的言说，而是把全部笔力放在对细节的精细描写上，通过人物细腻微妙的言行举止来显现那种无法言说的关怀、爱与依恋。

儿子要走了，母亲舍不得儿子走。儿子穿回来的衣服，母亲都洗过了，现在还挂在屋里，过不了多久儿子就会穿着离开了。这时候，作者描写了这样一个细节：“她把衣服取了下来，放在鼻子下闻闻，是儿子的味儿。儿子穿回来的那双球鞋，她也已经给洗了一遍，放在窗台上，也已经干了。她把鞋子放在鼻子下闻了闻，是儿子的味儿。还有那双白袜子，她也洗过了，她把它从晾衣服绳上取下来，也放在鼻子下，闻了闻，是儿子的味儿。儿子的味道让她有说不出的难

作者在这里抛开了一切外在化的、理性化的、概念化的言说，而是把全部笔力放在对细节的精细描写上，通过人物细腻微妙的言行举止来显现那种无法言说的关怀、爱与依恋。

过。”儿子马上就要走了，母亲舍不得儿子离开，所以她爱屋及乌，连儿子的衣服、鞋和袜子都要放到鼻下闻，读到这里，哪个读者能不为之动容？哪个读者的眼里能不泪花转动？这就是细节的力量。细节的力量是无穷的。

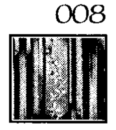


第二节 细节的力量

我们有必要在这里仔细探讨一下细节的力量。关于细节的力量，我们一方面要弄清细节在文学写作中究竟有哪些力量，另一方面要探讨一下细节的力量从何而来。

细节的力量归纳起来，至少有以下三种。

第一，细节具有吸引力。细节一般来说都是形象的、生动的，所以它能吸引读者，对读者具有一种吸引力。美国作家辛格有一篇很有名的小说叫《傻瓜吉姆佩尔》，其中写人们喜欢捉弄吉姆佩尔时描述了这样一个细节：“从学校回家时，我听到一只狗在汪汪大叫。我并不害怕狗，但我也绝不会去无事找事地惹它们。因为说不定其中一只是疯狗，如果它要咬你，任凭哪一个鞑靼人都帮不了你的忙。所以我就溜之大吉了。可等我转身一瞧，整个市场的人都在哈哈大笑。原来根本没有什么狗，而是沃尔夫·莱布那个可恶的小偷。



可我怎么知道是他在搞恶作剧呢？那汪汪声听起来多像一只母狗。”在这个细节中，无论是沃尔夫学狗叫的汪汪声，还是人们哈哈的大笑声，无论是吉姆佩尔溜之大吉的惊慌样子，还是他当时的心理活动，都写得形象而生动，对读者有一种强烈的吸引力。

第二，细节具有说服力。细节大都是客观的、具体的，所以它能让读者信服，对读者具有一种说服力。辛格笔下的吉姆佩尔实际上并不是一个喜正的傻瓜，镇上的人们把他当作一个典型的傻瓜进行欺负和捉弄，吉姆佩尔心里都明白，只是他能够忍受。作品中有这样一个细节:“有女人分娩的时候，他们并不像通常那样给我葡萄干，而是在我手里塞上一把羊粪。我并不是一个弱不禁风的人，要是我给某人一拳，定能将他打到科拉克夫去;可我生来就不喜欢大打出手，我暗自想:算了吧。于是他们就借此来捉弄我。”这个细节具体而客观地写出了人们对吉姆佩尔近乎无情的捉弄以及吉姆佩尔极力忍让的心理活动，有力地证明吉姆佩尔并不是一个傻瓜，相反那些欺负捉弄他的人才是真正的傻瓜。

第三，细节具有感染力。细节一般来说都是独特的、感性的，所以它能感染读者，

对读者具有一种感染力。这里我们还是举《傻瓜吉姆佩尔》中的细节为例。吉姆佩尔的一生是受骗的一生，连婚姻也是上当受骗的。在人们的撮合下，他娶了一个放荡的女人，而且这个女人还总是欺骗吉姆佩尔。有一个细节这样写道："晚上，我来到妻子睡觉的地方，可她却不让我进去。要是这样，他们干嘛让我们结婚呢？我说。我月经来了。她说。可是昨天他们不是还带你去行婚前沐浴仪式了吗？来月经，我想大概是仪式以后的事了吧。我说。妻子说，今天不等于昨天，昨天也不等于今天，你不乐意就滚吧!话已说到这个份儿上，我也只有苦等了。"妻子为了不让丈夫和她同床就谎称自己来了月经，这个细节是独特的，是感性的，读者读到这里，无法不受到感染，进而深深同情吉姆佩尔，同时对他的妻子充满厌恶。

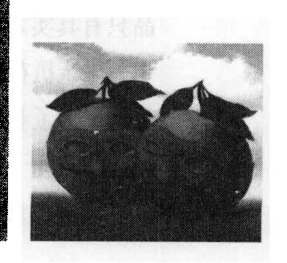
接下来我们要讨论的问题是，什么样的细节描写才能产生上面说到的三种力量。我认为，只有成功的细节描写才能具有这样的三种力量。那么，什么样的细节描写才能算成功的细节描写呢？也就是说，我们在进行细节描写时要遵循哪些基本原则呢？具体说来，细节描写应该该遵循以下三个原则。

第一，真实性原则。真实是一切文学作品的生命，文学作品只有真实才能可信，只有可信才能动人。王祥夫在《上边》中写母亲扒在梯子上看着儿子压房顶，这就真实可信，如果写成母亲为了看清儿子修房子，她从一棵树上爬了上去，坐在树杈上看着儿子，这就失真了。

第二，独特性原则。从接受心理来看，任何一个读者都

是喜新厌旧的，所以只有独特的细节才能给读者提供崭新的阅读经验，从而有效地吸引读者、说服读者、感染读者。如果细节一般、陈旧、似曾相识，作品就不可能调动读者的阅读欲望，就不可能给读者提供新的阅读体验，就不可能给读者带来新的阅读享受，所以独特对于细节来说至关重要。比如《上边》中写母亲闻儿子的衣服、鞋子和袜子，以此来感受儿子的味道，这个细节就是独特的，我们在其他描写母爱的作品中从未发现，所以我们读起来觉得非常新鲜，非常感动。从作品的主题来讲，王祥夫的这篇小说并没有给读者提供多少崭新的思考，它的成功恐怕主要应该归功于作者极为独特的细节描写。作品中无数个独特的细节就像夜幕上的星星，就像大海里的珍珠，熠熠生辉，闪闪发光，不仅照亮了读者的眼睛，而且照亮了读者的心灵。

第三，精细性原则。精细就是精确细致。只有精细才能具体、形象、生动，只有细节具体了、形象了、生动了，才能吸引读者，进而打动读者。比如《上边》中写柜顶上的那个镜框，就非常精细，框里有儿子从小到大的笑，有儿子的同学，有儿子的老师，还有儿子过去搞过的一个对象的照片，



写到儿子搞的那一个对象的照片时，作者还不厌其烦地写了母亲的联想，想到这个姑娘是否已结了婚。因为细节描写精确具体，细致入微，所以母亲的心理活动才如此栩栩如生，母亲的人物形象才这么感人肺腑。

第三节 细节的描写

下面我想着重探讨一下细节描写的技法。细节描写的技法很多很多，这里我只总结几种比较新鲜而被当代写作者经常使用且具有较强表现力的技法。

第一种技法：细节的反复。

所谓细节的反复，指的是在同一篇作品中，某一个细节多次出现，而且每一次出现都有所不同，往往是在第一次出现的那个细节的基础上延伸了，发展了，具有了递进意义，或转折意义。在《上边》中，作者王祥夫写到了儿子在土场上撒尿这样一个细节，因为厕所的地面重新糊了一层水泥，没干之前不能使用，所以儿子就站在土场边上撒尿。“儿子去了院子西南角的厕所，但儿子马上又出来了，然后，就像小时候那样，叉腿站在院子里，脸冲着厕所那边，做什么？在撒尿。原来厕所里的水泥还没干呢。儿子像小时候一样把

尿撒在院子里了……刘子瑞女人在屋里看着儿子叉着腿在院里撒尿。”儿子撒尿这个细节很真实，很独特，也很精细，但是如果只出现这一次，意义就不大。而王祥夫却紧紧抓住了这个好细节，在后面又两次别具耐心地写到了这个细节，并且一次比一次感人。儿子走后，母亲一个人回到屋里觉得心里空落落的，于是就走到院子里。“刘子瑞女人一下子看到了什么？嘴角抽了抽，像是要哭了，她慌慌张张地过去了，靠厕所那边的地上，湿湿的，一小片，但已经翘翘的，是儿子临走时撒的尿。刘子瑞女人在那湿湿翘翘的地方站定了，蹲下了，再后来呢，她把手边的一个盆子抱过来，把那地方牢牢盖住了，又哭了起来。”这个细节描写就是对第一次撒尿细节的反复与延展，进一步写出了母爱的深沉与动人。作者写到这里还没满足，后来，也就是儿子离开的第二天，作者又一次写到了这个细节：“刘子瑞女人做完这一切，便又在那个倒扣的盆子边站定了，她弯下身子去，把盆子，慢慢慢慢，掀开了，盆子下边是一个干干的翘起来的泥碗样的东西，是儿子给她留下的。没有人能听到刘子瑞女人的哭声，因为上边的村子里再没有别人了。那些鸡，它们怎么会懂得主人的

心事?”在第二次写这个细节时，那块尿是翘翘的，但还是湿湿的，到了第三次写这个细节时，那块被尿打湿的土已经是干干的了，并且翘得更厉害，翘成了一个泥碗样的东西。细节在反复中不断变化，在变化中不断拓展着人物的内心世界。作者通过儿子撒尿这个细节的反复与延展，一步进一步地提醒读者，感染读者，震撼读者，让读者的心一次比一次地感动，一次比一次地酸楚，一次比一次地难受。

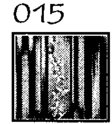
上面说到的这种细节的反复，属于递进式的细节描写，细节描写的意义在反复与延展中呈现出递进的层次。还有一种细节描写却在反复与延展中呈现出一种转折的状态。比如笔者20世纪90年代创作的小说《三个人的故事》，其中关于扳手腕的细节描写就是这种转折式的。女主人公黑水和男主人公白丘前后共扳了三次手腕。第一次扳手腕是为了表现两个人生活的无聊。黑水的丈夫龚自安去帮谷满仓做砖瓦去了，黑水一个人在家里闲得无聊，便和同样无所事事闲得无聊的白丘扳手腕。第二次扳手腕表现了黑水想发财致富。黑水不希望丈夫一年四季去别人那里打工，她希望丈夫和自己一起也办一个砖瓦厂，自己来当老板，自己给自己干活。可是丈夫没有自己干的志气，还是坚持去给别人打工。黑水于是就下决心自己一个人干。为了弄到办砖瓦厂的启动资金，黑水决定找白丘借钱。在借钱之前，他们又扳了一次手腕。扳手腕时，白丘问黑水，扳出输赢怎么办?黑水说，我扳输了就让你亲一口，我扳赢了你借我一笔钱。这一次，黑水扳赢了。后来，黑水在白丘的帮助下，终于把砖瓦厂办起来了，两个人在办厂的过程中也产生了爱情。在卖出第一窑砖

瓦的那天晚上，黑水和白丘又扳了一次手腕，扳手腕之前，白丘仍然问扳出输赢怎么办？黑水说，如果你扳赢了，你睡我上面；如果我扳赢了，我睡你上面。不过，这一次他们没扳出输赢，他们扳了一会儿就扳到床上去了。在这篇作品中，扳手腕的这个细节也在反复与延展，但它的意义却在反复与延展的过程中发生了转变，第一次是因无聊而扳，第二次是因事业而扳，第三次是因爱情而扳。作品通过这三次扳手腕的细节的反复与延展，把黑水这个处于社会转型时期的人物的现实生活状态的变化具体生动形象地描述出来了，同时也有效地描绘出了黑水心理发展变化的轨迹。

第二种技法：细节的开放。

所谓细节的开放，是指在细节的描写中，意义的指向不要过于明朗和确定，而应该含蓄一些，模糊一些，朦胧一些，给读者尽可能地多留下一些艺术的空白，让读者在阅读的过程中有发挥的余地，有想象的空间，从而获得一种更符合读者的阅读需求、更接近读者的生活经验的艺术享受。在《上边》中，作者对父亲的描写相对要少一些，父亲在儿子回来之后只是默默地做这做那，默默地跑来跑去，但他的内心世界其实也是

意义的指向不要过于明朗和确定，而应该含蓄一些，模糊一些，朦胧一些，给读者尽可能地多留下一些艺术的空白，让读者在阅读的过程中有发挥的余地，有想象的空间。



非常丰富的，儿子的回家让他高兴不已，女人派他到下边村去买一只鸡回来，他马上就去了，因为走得太急，连脱在玉米地里的鞋子都忘了穿，走到半路上发现脚下不对劲儿才想到自己是光着脚。刘子瑞本想回去穿上鞋，但为了赶时间，想了想还是没回去，光着脚去了下边。接下来作者写了这样一个细节："路边的玉米长得真壮，绿得发黑，一棵挨着一棵，每一棵上都吊着一两穗大得让人吃惊的棒子，真像是好后生，一伙一伙地站在那里炫耀他们的大玉米棒子？过了玉米地，又是一片高粱地，高粱也长得好，穗子头都红了，红扑扑的，好像是姑娘，挤在一起在那里站着，好像是，因为她们看到了玉米地那边的大棒子，害羞了，脸红了。这他妈的真是一个好秋天。"这个细节显然是写刘子瑞的心理活动的，但是，作者把这个细节写得很含蓄，很空灵，所以读者不能将刘子瑞的心理活动一下子看穿看透，必须经过一番思考和品味之后才能渐渐有所把握。刘子瑞赤着双脚走在石子路上，肯定是非常难受的，但是，从这个细节描写中，我们看不出刘子瑞的难受，相反他的心情有一种无法言说的高兴。刘子瑞为什么脚下难受的时候心里还会感到高兴呢？因为儿子回来了，儿子一回来，他碰上再难受的事也不觉得难受了，反而还感到满心喜悦。正是因为儿子回来了心情好，刘子瑞眼里的玉米和高粱才那么可爱，他居然把玉米棒子当成了小伙子的那东西，把高粱看成了姑娘。如果改换一种语境，读者也许会觉得刘子瑞当时的那些想象有些下流，怎么把玉米棒子当成了男人的那东西？但是，在这种特定的情境语境中，刘子瑞因为儿子的回来太高兴了，太亢奋了，太激

动了，由于极度的高兴、亢奋和激动，潜伏在刘子瑞作为男人的生命深处的一些最基本的意识顿时都被唤醒了，所以刘子瑞此情此景中关于性的联想不仅不让读者觉得下流，反而让读者感到这个形象是这么真实、丰满而可爱。王祥夫关于玉米和高粱的这一细节的描写是开放的，能给读者提供丰富的阅读快感和多元的艺术享受。

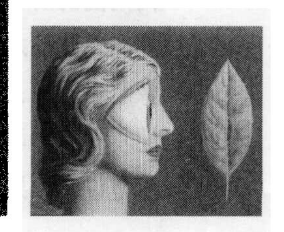
生活是文学写作取之不尽用之不竭的源泉。事实上现实生活中的许多细节本身就是开放的和多义的。有一年夏天，我陪几个北京来的朋友去游武汉的东湖，那是一个七月流火的季节，天气奇热。到了东湖之后，我让几个朋友去登行吟阁，自己一个人站在湖边的柳树下一边歇着荫凉一边等着朋友。这时，我看见一男一女两个年轻人从远处手挽手地朝我这边走了过来，他们边走边张望着，似乎是想找个地方休息一下。恰好我身边有一条石凳，可以并排坐下两个人。他们很快发现了这条石凳，于是迫不及待地坐了下去。刚刚坐定，女孩用撒娇的口吻对男孩说，我要吃雪糕！恰好在我的另一旁有一位老太太正在太阳伞下卖雪糕，男孩马上跑了过去。但是，男孩去买雪糕还未回到女孩身边，另一个留着一撮小胡子的小伙子朝我这

边走了过来。这个小伙子两只手上各拿着一支雪糕，一支已经开封了，边走边吃着，另一支还没开封，被纸包得严严实实。小伙子一边走一边东张西望，仿佛也是想找个地方坐下来休息一下。这时，小伙子突然发现女孩身边有一个空位，他于是双眼一亮，心想，这个位子真好！小伙子马上朝女孩走了过去，并将那支尚未开封的雪糕递给女孩，说，小姐，请吃雪糕！我这时目不转睛地看着女孩，想看看她此时此刻怎么办。这个女孩的反应让我大吃一惊，她大叫一声说，快走开吧，我不吃你的雪糕，我男朋友给我买去了！喊声十分夸张，吓住了四周的游客。小伙子听见喊声，赶紧灰溜溜地走了，正在付钱的男孩听见喊声回过头来看见了这一幕，不禁与女孩相视一笑。接下来他们又笑了两次。他们一连笑了三笑。三笑过后，我开始思考这样一个问题：这个女孩为什么要这样大喊大叫呢？经过一番分析，我认为这个细节中至少包含了五层意思。第一是拒绝，拒绝小伙子向她献殷勤。言外之意是，你走开吧，我身边这个空位已经有人了，你就别想了，我这个人也早已名花有主了，你也不必打我的主意了。第二是表白，向男朋友表白自己是多么正派。你看，别人这么殷勤地请我吃雪糕，而我却坚决不吃，我只吃你为我买的雪糕，由此可见我对爱情是多么专一。第三是炫耀，她向周围的所有人包括她的男朋友，还有我，炫耀自己是多么漂亮，弦外之音是，如果我不是这么美丽、这么性感，长得像个丑八怪，会有人请我吃雪糕吗？第四是希望，她希望男朋友向她学习，对爱情要专心，以后只能吃她买的雪糕，意思是说，如果有别的女孩请你吃雪糕的话，那你千万不能吃

呀！第五是警告，警告男朋友以后要更爱自己，更加体贴，更加听话，否则我随时可以去跟别的男人好，爱我的男人多着呢!这是我在生活中经历的一个真实细节，这个细节本身就是开放的而多义的，如果将这样的细节写在作品里，肯定有一种特殊的审美效果。

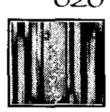
第三种技法：细节的矛盾。

所谓细节的矛盾，是指在写作中善于抓住那些具有矛盾与歧义的细节进行放大式的特写，从而深刻地揭示出社会生活的复杂性和人物性格的多重性。《上边》中的许多细节，都有一种矛盾或歧义的意味。如儿子马上就要走了，走之前他在炕上躺了一会儿。母亲坐在那里一边揉着面一边看着儿子伤心。刘子瑞女人为什么伤心呢？作者写了这样一个细节：“儿子现在躺在炕上，忽然呢，马上就要走了，那么点儿，那么点儿，当时他是那么点儿，在自己的背上，让他下来多走半步他都不肯，有时要背他他偏又不让。两个人都在地上走就都费鞋！妈背着你就省下一个人的鞋！刘子瑞女人还记着当年自己对儿子这么说。刘子瑞女人也不知道自己为儿子做过多少双鞋，总是一双比一双大。那个猪槽子呢，刘子瑞女人忽然想起了



那个褪猪毛的大木槽。以前总是她，把儿子按在那个猪槽子里洗澡，左手按着右手洗，右手按着左手洗，按住上边洗下边，按住下边洗上边。以前，她还把儿子搂在一起睡，冬天的晚上，睡着睡着，儿子就拱到自己的被子里来了。好像是，不知出了什么怪事，儿子怎么就一下子这么大了。刘子瑞女人忽然抹起眼泪来。”这个细节惟妙惟肖地揭示了刘子瑞女人内心深处的那种无法言喻的矛盾。儿子现在长大了，去省城工作了，算是有出息了，做母亲的肯定感到高兴，这是母亲多年的盼望啊！但是，儿子长大后，母亲却非常怀念儿子小时候的情形，那时候的儿子虽然还小，不太懂事，更不能挣钱养活父母，但是他却能日夜在自己身边，想到这些，刘子瑞女人就忍不住抹泪。这个细节的妙处，就在于将母亲面对长大的儿子内心那种既高兴又痛苦，既幸福又悲哀的矛盾揭示得入木三分，淋漓尽致。通过这种矛盾的展示，我们看到了刘子瑞女人心中的两难状态，从刘子瑞女人心中的两难状态，我们感到了人生的某种不可避免的悲哀。

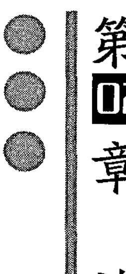
细节的矛盾写法在诗歌文体中运用最多，如傅天琳的诗《梦话》：“你睡着了你不知道/妈妈坐在身旁守候你的梦话/妈妈小时候也讲梦话/但妈妈讲梦话时身旁没有妈妈//你在梦中呼唤我呼唤我/孩子你是要我和你一起到公园去/我守候你从滑梯一次次摔下/一次次摔下你一次次长高//如果有一天你梦中不再呼唤妈妈/而呼唤一个陌生的年轻的名字/啊那是妈妈的期待妈妈的期待/妈妈的期待是惊喜和忧伤。”惊喜和忧伤是两种截然不同的心理感受，显然是矛盾的，诗人就巧妙地抓住了这种矛盾的心理，放大了这个充满矛盾的



细节，写出了人性深处的矛盾状态。

有一些细节不仅充满矛盾，而且是有歧义的。矛盾而又充满歧义的细节深刻而让人回味无穷。顾城有一首题为《别》的诗。诗中写道：“在春天/你把手帕轻挥/是让我远去/还是立刻返回/不，什么都不是/什么都不因为/就像水中的落花/就像花上的露水/只有影子懂得/只有风能体会/只有叹息惊起的彩蝶/还在心花中纷飞。”诗中的头四行就是一个富有歧义的细节描写。在春天，你把手帕轻挥。你为什么要把手帕轻挥呢？诗人对这个细节进行了歧义化的处理。挥手帕的人有可能是让行人快快远去，也有可能是让行人赶紧返回。因为诗人对这个细节进行了歧义化的处理，所以它就给读者带来了无穷无尽的想象和回味。每一个读者可以根据自己不同的经历与经验来接受这个细节，解读这个细节。

关于细节描写的方法，当然远远不止以上介绍的三种。这里介绍的三种只是我自己最感兴趣的几种，而且一般的写作教科书中很少提及。另外一些细节描写的技法在许多写作教科书中都已讲到，我在这里就不必再重复了。



第02章 论故事

故事作为一个概念有多种多样的解释，我在这里将它定义为真实的、连贯的、完整的、可以用来表达一定的主题的事情。

有些故事是虚构的，如神话故事，寓言故事，传奇故事，幽默故事等等，这些都不是我这里所说的故事，它们已经是被体裁化了故事。我在这里要讨论的故事是作为题材的故事，还没有被体裁化，还等着写作者去进行加工处理，因此它还不能被称为文学。它离文学还有十分遥远的距离。

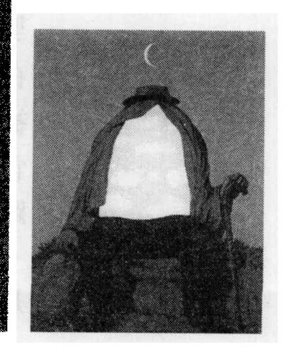
我们在这一章里，主要探讨的问题实际上就是，故事离文学究竟有多远？也就是说，写作者

怎样把故事转化为文学作品。

第一节 故事的特征

处于题材状态的故事，也可以被看成是文学写作的材料，它有以下三个方面的特征。

第一个特征是真实性。这个故事要么是写作者亲身经历的，要么是写作者亲眼目击的，要么是写作者亲耳听到的，不管是哪种情况，这个故事都应该让写作者有一种真实感，觉得这个故事是真实可信的。只有这个故事具有真实性，写作者才会产生创作的冲动，才会去处理这个故事，才会把这个故事当作自己的叙述对象。我有一位从事写作的朋友曾经听说了这样一个故事：一个漂亮的女人曾经深深地爱过一个男人，那个男人也深深地爱过这个女人，在相爱的时候，男人送了女人一个花瓶。可是后来因为特殊原因，他们没有结合到一起。再后来，女人嫁



给了一个憨厚的男人。这个憨厚的男人非常爱这个女人，可这个女人却并不爱这个憨厚的男人。女人的心里还装着从前那个男人，并且还一直保存着那个具有象征意义的花瓶，并将花瓶显眼地放在自己的床头柜上。随着时间的延长，憨厚的男人越来爱这个女人，女人渐渐地便在心里生出一份内疚，觉得自己有些对不住这个憨厚的男人，她于是想，自己应该把从前的那个男人忘掉。为了尽快忘掉那个男人，女人决定不保存那个花瓶了。她希望憨厚的男人能对这个花瓶产生疑问并将它扔掉，甚至盼望谁一不小心失手打破这个花瓶。但是，憨厚的丈夫从来不问这个花瓶的来由，也没有谁失手打翻这个花瓶。有一天，憨厚的男人外出了，女人一个人在家中，忽然来了一个收破烂的，女人便把花瓶低价卖给了破烂王。收破烂的挑着花瓶走后，女人感到非常轻松，仿佛自己已经与过去彻底告别了。可是，憨厚的男人傍晚回家时，手上却捧着一个花瓶。女人一见到这个花瓶就愣住了，问花瓶从何而来。憨厚的男人回答说，路上碰到一个收破烂的，发现他挑的框子里有一个很漂亮的花瓶，便花高价买回来了，他以为自己的妻子会喜欢这个花瓶。女人听了哭笑不得。这个故事虽然是我那个朋友从别人那里听来的，但他觉得这个故事真实可信，于是就写了一篇小说叫《花瓶》。

第二个特征是连贯性。也就是说，这个故事中的每一个关节必须是连贯的，并且合乎发生、发展、高潮、结局这四个基本程序。我曾经听说过这么一个故事，武汉某所大学的一位教授应邀到湖北恩施讲学，回家时坐的是一架小型客机，这架飞机在武汉王家墩机场附近不幸坠毁，飞机上的七

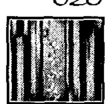
十多位乘客全部遇难。教授夫人听到噩耗悲痛欲绝，接着便在家里为丈夫布置了一个灵堂，供领导和亲朋好友前来吊唁。然而，正当人们沉痛悼念教授的时候，教授却突然回来了，原来他还活着。夫人惊喜过后问这是怎么一回事，教授说，他本来是买好了那架飞机的机票的，可他从前教过的一个女学生舍不得他这么快就走，硬是把他买好的机票退了，没想到那趟班机就出事了。夫人一听，马上变惊喜为惊怒。因为愤怒过度，教授夫人当场脑溢血死了。后来，教授的灵堂改成了夫人的灵堂，改起来非常简单，只是将教授的遗像换成了夫人的遗像。这个故事很连贯，有发生，有发展，有高潮，有结局，脉络十分清楚。后来，我将这个故事加工处理写成了一篇小说，故事情节基本上未变，只是将飞机改成了长途客车，这篇小说题为《春天的车祸》。

第三个特征是完整性。故事的完整性不同于连贯性，连贯主要指每个关节之间的关系，完整指的是故事中必须具备人物、事件、原因和结果这几个基本要素，它们合起来能给写作者提供一个结构完整的题材。贾平凹曾经写过一首叙事诗《一个老女人的故事》。老女人年轻时代非常漂亮，曾经有两

个男人同时爱过她，都爱得热烈而深沉，两个男人为了得到她，发生了冲突，还冲突得异常激烈，其中一个男人用刀子杀死了另外一个男人，他想这么一来他就可以独享这个女人了。但后来公安部门捉住了这个凶手，这个因爱而杀人的凶手最后也被法律镇压了，判处了死刑。这个故事是完整的，有人物，女人和两个男人；有事件，两个男人发生冲突，动手杀人；有原因，原因是爱；有结果，结果两个男人都死了。贾平凹根据这个故事写成了一首叙事诗，诗中有这样一段："她从前是个美人/两个男人为她动了刀子/一个被另一个捅死/另一个吃了国家的子弹"。故事本身具有的完整性给写作者的写作提供了极大的便利性和更多的可能性。

第二节 故事的转化

我们接下来要探讨的问题是，写作者怎样将故事转化为文学作品。写作者将故事转化为文学作品，实际上就是要对故事进行文学化处理。那么，写作者怎样对故事进行文学化处理呢？换一句话说，在将处于题材状态的故事转化为文学作品的过程中，写作者应该完成哪些基本任务呢？我认为最重要的任务有以下三个。



第一个任务，对故事进行私人化处理。作为处于题材阶段的故事，虽然有些是写作者自己的生活经历，属于自己的故事，但更多的还是别人的故事。因此，在进行写作时，写作者首先必须要对故事进行私人化处理。所谓私人化，就是写作者把别人的经历转化为自己的生活经验，让自己迅速进入这个故事之中，甚至成为故事中的某一个角色。这么一来，别人的故事就成了自己的故事，于是就可能进入了一种写作状态。如果一个写作者不能把自己与别人的故事融为一体，那就说明写作者与那个故事之间还没有产生共鸣，因此他就不可能把那个故事转化成真正意义上的文学作品。即便写作者硬着头皮将那个故事写成了一篇作品，那这篇所谓的作品也不会让读者产生共鸣。从阅读接受的角度来说，只有写作者和他叙述的故事产生过共鸣的作品，才能引起读者的共鸣。

余华有一篇题为《爱情故事》的小说，原始故事肯定不是作者自己的经历。故事发生在一九七七年，人物是一男一女两个只有十六岁的中学生，他们因为相爱，也因为无知，更因为好奇，过早地在学校操场中央的草地上发生了性关系。事后，男孩深感恐惧，特别是女孩越来越像孕妇的时候，男孩

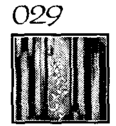
如果一个写作者不能把自己与别人的故事融为一体，那就说明写作者与那个故事之间还没有产生共鸣，因此他就不可能把那个故事转化成真正意义上的文学作品。

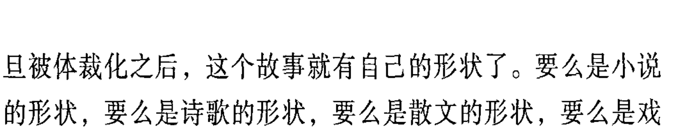
的恐惧差不多到了极点，他甚至设计了多种自杀与逃亡的方案。但是，无知的男孩还抱着一丝幻想，他想女孩身体的变化也许不是怀孕引起的，于是在那年秋天的某一天，男孩与女孩坐车前往四十里以外的一家医院，希望医院能够证实一切只是一场虚惊。在前往医院的途中，男孩和女孩心惊胆战，鬼鬼祟祟，生怕被人认出，所以一路上无论在车站，还是在车上，还是在医院那里，男孩一直装作与女孩素不相识。女孩后来一个人进医院妇科做了检查，结果是：有了！我们可以把上述的故事梗概看成是原始故事，余华在创作的时候，首先对这个故事进行了私人化处理。在写成小说的《爱情故事》中，作者让一九七七年的那个故事又发展了，大约过了四五年的时间，男孩和女孩结婚了，组成了家庭。在小说中的现在时态，男孩变成了“我”，女孩变成了我的妻子“她”，我和她坐在自己的寓所里。她坐在窗前的一把椅子上织一条天蓝色的围巾，我这时已经因为审美疲劳不再爱她，想和她离婚，但又不好明说，便说了一连串的带有暗示性的话。她终于听明白了，流着泪说：“我明白你的意思了！”作者在叙述过去的那段经历时采用的是第三人称，而叙述现在的状态时却换成了第一人称，作品中的第一人称“我”并不是作者余华，但这种叙述人称的选择无疑让原始的故事与作者的经验更近了。我们可以把这种人称的变化看作是作者对故事进行私人化处理的一种方法。

对故事进行私人化处理的方法很多很多，上面提到的余华的人称转换只是其中之一。可以说，每一个写作者都有自己最擅长的方法与技巧。然而，不管运用什么方法和技巧，

任何一个写作者都应该遵守三个原则。一是民间立场，所谓民间立场，就是要求写作者站在民间立场上说话，而不是像许多原始故事那样是站在泛官方的立场上发表声音的。二是精神关怀，所谓精神关怀，就是要求写作者能把关注的重点放在人的内心世界上，探求人的精神深层状态，而不是像一般故事那样关注的仅仅是人们的衣食住行等物质生活的表面。三是个性语言，所谓个性语言，就是要求写作者运用个性化的语言来进行叙事，而不是像那些新闻故事那样总是使用一种通讯报道式的语言。以上所说的三个原则，我们可以看作是私人化的基本原则。

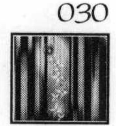
第二个任务，对故事进行体裁化处理。处于题材阶段的故事一般来说是没有体裁的，而文学作品基本上都有比较明显的体裁特征，所以写作者在动笔之前，应该明确自己用什么体裁来叙述或者说表达这个故事。处于题材状态的故事大都具有多种体裁化的可能性，它既可以写成小说，也可以写成诗歌，或者散文，或者戏剧影视作品。写作者在对故事进行私人化处理的同时，必须迅速确定一种文学体裁。对体裁的选择和确定，就是写作者对这个故事的体裁化处理。如果说原始状态的故事是没有形状的话，那么一





旦被体裁化之后，这个故事就有自己的形状了。要么是小说的形状，要么是诗歌的形状，要么是散文的形状，要么是戏剧的形状，要么是其他体裁文学作品的形状。

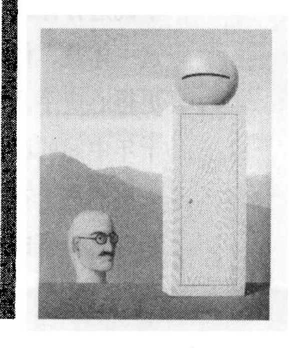
写作者对体裁的选择和确定，与原始故事本身的关系并不是很大，在这中间起决定作用的是写作者自己。美国作家霍桑有一篇很有名的小说叫《威克菲尔德》，这个作品就是作者根据从报上看到的一则奇怪的故事转化而成的。有一位英国人，一天毫无理由地离开了妻子，在他家不远的地方找了一间房子住了下来，隐姓埋名一个人孤独地生活了二十年。在这漫长的岁月中，他几乎每天都要经过自己的家门口，每次从拐角处张望都能看见被他遗弃的妻子。在人们认为他必死无疑的时候，在可怜的妻子为他守寡多年早已习惯的时候，他某一天傍晚突然推开家门回到了家里。他若无其事，仿佛自己才离家一天似的。他从此成为了一个温存体贴的丈夫，直到死去。这个故事本身是没有体裁特征的，要说有的话，它充其量也只是一则新闻。而霍桑却根据它写成了一篇小说，也就是说霍桑在把报上的一则故事变成一篇小说时，首先对故事进行了体裁化处理。霍桑之所以选择和确定小说这种体裁，原因恐怕是多方面的。第一，霍桑擅长小说这一体裁，他肯定认为他运用小说这种体裁来叙述这个故事更得心应手。第二，霍桑对那个离家二十年的英国人在这二十年中间的心理活动很感兴趣，所以他要通过小说这种体裁来揣测那个古怪男人的古怪心理。第三，这个故事题材本身暗含着丰富的小说空间，所以写作者更容易选择小说这一体裁。

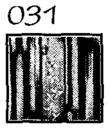


关于故事的体裁化，还有一点值得说明，那就是体裁的创新问题。前几年就有许多具有创新意识的写作者对跨文体写作进行过令人钦佩而卓有成效的探索，他们有意打破文体界限，淡化文体特征，常常在同一部作品中运用多种文体的优势，取得了很好的表达效果。不过，跨文体也是一种体裁，只是与传统的几种体裁有些不同罢了。

第三个任务，对故事进行理性化处理。所谓理性化，指的是写作者对故事进行的理性思考，也可以说是提炼主题。处于题材状态的故事，有些可能是有意义的，而有些可能没有意义。但文学作品必须都是有意义的，所以写作者必须对故事进行理性化处理。对故事的理性化处理是在对故事进行私人化和体裁化处理之后进行的，也可以说是在形象思维和感性认识的基础上进行的。对故事进行理性化处理的方法，一般来说就是对原始故事进行去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的整合，然后得出一种具有普遍意义的理性认识。

从文学作品立意的角度来看，我认为，经过理性化处理之后的故事应该具有三个意义层次。由浅入深地分，第一层是现实意义，第二层是历史意义，第三层是哲学意





义。所谓现实意义，指写作者通过他所叙述的故事表达了他对现实生活的某种看法与态度。所谓历史意义，指的是写作者通过对原始故事的处理而表现出的对社会发展过程中某些带规律性东西的认识与总结。所谓哲学意义，指的是写作者超越故事本身，通过放大、扩张、延展、引申而得出的关于整个社会、人生乃至大千世界的具有普遍意义的问题的体认与感悟。何蔚萍曾经写过一篇题为《风雪夜归》的小说，写一个大龄单身女青年，深夜看完电影踏着雪回到住的地方，却发现院子的大门关上了。她一边在门外寒冷中左右徘徊，一边想着叫谁为她开门这个问题。她前后想到了四个人，一个是好朋友金娣，但她上个月已经出嫁了；第二个是刘安婶，但她认为刘安婶太势利眼，曾经说过一句很刺耳的话，她至今无法原谅她；第三个是一个十四岁男孩马平平，但她又害怕叫不醒他；最后她想到了马平平的姥姥，但她又觉得不忍心叫这个年已六十岁的老太太深夜起来为自己开门。后来，她想："喊吧，笼统地喊，谁愿意谁来开。她发誓，不管开的是谁，以后都要对他很好很好。"她于是就一边放开嗓子喊开门一边用手去捶门，结果门吱的一声就自己开了，原来门并没有从里面闩上。这篇作品的立意显然是比较深远的，仔细分析一下就可以看出它的立意具有上述的三个层面，作品通过刻画大龄女青年的孤僻内向和多愁善感，表现了现实生活中人与人之间的冷漠，这就是现实意义层；这个故事发生在文化大革命结束不久，由此我们会想到，虽然"文革"结束了，但十年劫难给人们心灵留下来的精神创伤却一时难以弥合，这就表现了作者对社会历史的思考，这便

是历史意义层；作品最后写到：门并没关！到这里，故事的意义便超越了这个故事本身，它给我们许多方面的启示：一方面，我们不要把人们都想得那么自私和冷漠，生活中还是有人在关心他人的，不然怎么会有人为那个风雪夜归的姑娘留门呢？这说明人间自有真情在，生活中还是有温暖的。另一方面，在人生漫长的道路上，我们将会遇上各种各样的门，大门，小门，铁门，木门，前门，后门，有形的门，无形的门……当我们遇到这些门的时候，我们不要指望别人来为我们开，我们应该自己用手去推！上述这两方面的意义就具有了某种哲理的味道，所以我们可以将它看作哲学意义层。

第三节 故事的剪裁

私人化、体裁化和理性化是对写作者转化故事的三个基本要求。那么，在具体的转化过程中，写作者可以运用哪些有效的方法

呢？根据我自己的阅读经验和写作实践，我认为写作者将故事转化为文学作品的关键一步在于对故事进行艺术的剪裁。下面介绍三种方法。

第一种方法：增加故事环节。

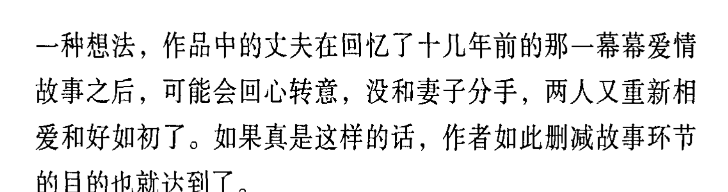
所谓增加故事环节，指的是写作者为了增强作品的思想性和艺术性，对原始故事进行必要的增补。这里我想仍然以余华的小说《爱情故事》为例。一九七七年，男孩和女孩这两个年仅十六岁的中学生就产生了爱情，并发生了性关系，而且还怀孕了。女孩的怀孕让男孩无比恐惧。我们可以将上述故事看作原始状态的故事。如果作者仅仅只叙述这么一个故事，那这个作品就会显得很单调，很单薄，很单纯。所以作者又在这个故事后面增加了许多环节，后来，那个男孩和女孩结婚了，现在他们已经共同生活了五年。但是，这个时候的男孩已经不爱女孩了，想和她分手。由于增加了后面这个环节，原来的故事就变得更复杂了，更厚重了，同时增添了作品的意义层面，让读者觉得这个作品具有历史的纵深感，于是这篇小说不仅具有了很强的现实意义，而且还拥有了一定的历史意义。如果读者在阅读的时候再将男女主人公的过去和现在进行一下对比的话，就有可能会读出一种超越故事本身的意义，那就是作者对爱情的见解：世上没有永恒的爱情！这种对爱情的感悟与叹息便带有了一种哲理的色彩，所以我们可以说这篇小说又具有了那么一点儿哲学的意义。

第二种方法：删减故事环节。

所谓删减故事环节，指的是写作者根据表达的需要，对

原始故事中那些对表现主题没有关系或关系不大的环节作出删减。在余华的《爱情故事》中，作者写男孩和女孩于一九七七年秋天去四十里以外那家医院进行妇检，女孩检查的结果是怀孕了。当女孩把这个不好的消息告诉男孩之后，男孩像一棵树一样半晌没有动弹，然后他就一遍又一遍地问女孩："怎么办呢?"后来，他们到底怎么办了？作品中没有介绍。但是那后面肯定还是有故事的，或者被同学发现，或者被老师觉察，或者被父母问出，最后肯定还是打了胎。然而，这些情节在作品中都没有出现，我们完全可以认为是被作者有意删减了。也许作者认为这些环节对他想要表达的主题没有什么意义。还有，现在，作品中的"我"已经对妻子厌倦了，想和她离婚。那么，后来离婚没有？作者也没有写，对此，我们作为阅读者仍然可以认为是被作者故意删减了。某些阅读者读到这里也许会问：作者为什么没写出后来的结果呢？这个问题问得好。经过一番思考，我们的读者也许会得出这么一个结论：作者有意删去故事的结尾，是为了给读者留下更多的想象的余地。读者甲也许会认为，作品中的夫妻肯定还是离婚了，因为他已经对妻子毫无兴趣。读者乙兴许又是另外

作品中的"我"已经对妻子厌倦了，想和她离婚。那么，后来离婚没有？作者也没有写，对此，我们作为阅读者仍然可以认为是被作者删减了。



一种想法，作品中的丈夫在回忆了十几年前的那一幕幕爱情故事之后，可能会回心转意，没和妻子分手，两人又重新相爱和好如初了。如果真是这样的话，作者如此删减故事环节的目的也就达到了。

第三种方法：重组故事环节。

所谓重组故事环节，指的写作者根据艺术创新的需要，打破原始故事本来的结构，再对它进行重新组合。在故事环节的重组中，写作者常用的有两种方法，一是时空切换；二是人称变转。这里我们还是以余华的《爱情故事》为例。

我们先看时空切换。《爱情故事》的原始故事的时空为：过去（草地）→过去（车站）→过去（车上）→过去（医院）→现在（寓所），故事的时空是严格按照时间的顺延而形成的一种顺时结构。而小说所呈现出来的文学时空却变化多端：过去（车站）→现在（寓所）→过去（草地）→过去（车上）→过去（医院）→现在（寓所）。这种时空安排就是切换后重新组合的，给读者一种闪回式的感觉，画面一会儿是过去，一会儿是现在，一会儿是寓所，一会儿是草地，一会儿是车站，一会儿是医院，一会儿又是寓所。因为镜头是不断推动与回放相互交叉的，所以读者读起来就会一直处于兴奋状态，并且在时空的强烈对比中把握作者的立意。如果作者不进行这种时空切换，而是按照原始故事的时空顺序，像记流水账一样从过去平铺直叙地写到现在，那就会使这个文本没有变化，没有起伏，没有波澜，让读者感到平淡无奇，索然无味。

接下来我们再看看人称变转。文学作品的叙述人称不外

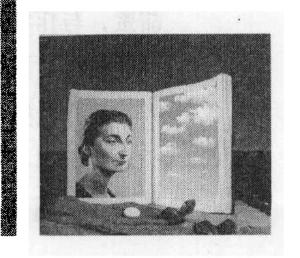
乎三种情形，以“他”为标志的第三人称叙述，以“我”为标志的第一人称叙述，以“你”为标志的第二人称叙述。传统小说用得最多的是第三人称，其次是第一人称，第二人称用得较少。但是传统小说一般来说在一篇作品中只用一种人称，要么“他”到底，要么“我”到底，要么“你”到底。但现代小说却尝试了人称变转的手法，这对增强作品的文学性起到了很好的作用。《爱情故事》中就用了两种人称，第三人称和第一人称。在叙述现在的故事时用的是第一人称“我”，在叙述过去的故事时大都用第三人称“他”，但对“草地”和“车上”的叙述又用的是第一人称。

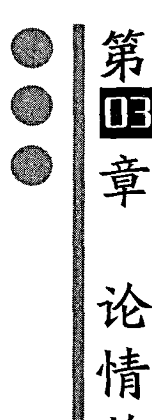
人称的变转有多方面的艺术效用，一是能让时空转换显得更加自然，二是能使作者与故事之间形成一种若即若离的良好叙述关系，这样有利于文学氛围的营造，有利于情感意绪的表达，有利于意义层面的建构。《爱情故事》一开始就用第三人称写到过去：“一九七七年的秋天和两个少年有关。”因为用的是第三人称，所以叙述语调就显得非常平静，那年秋天，一个男孩和一个女孩怀着恐惧的心情在车站候车，他们要到四十里以外的那个地方去，那个地方有一



家医院，他们要去检查女孩是否真的怀上了孕。第三人称的运用使读者有一种遥远、冷静、客观的感觉。但是，聪明的余华没有将第三人称“他”一用到底，男孩女孩还没有上车，他便通过人称的巧妙变转把时空也切换了，画面忽然由过去（十几年前）一下子拉到了现在（十几年之后）：“这个女孩在十多年之后，接近三十岁的时候，就坐在我的对面。我们一起坐在一间黄昏的屋子里，那是我们的寓所……坐在她对面的我，曾在一九七七年秋天与她一起去那个四十里以外的地方……我们的第一次性生活是在我们十六岁行将结束时完成的。她第一次怀孕也是在那时候。她此刻坐在窗前的姿势已经重复了五年，因此我看着她的目光怎么还会有激情？多年来，她总是在我眼前晃来晃去，这种晃来晃去使我沮丧无比。”如果说我们读到开头用第三人称写的那一段文字时心情还比较平静的话，那我们读到变转人称后用第一人称写的第一节的时候，我们读者心里就不禁翻起了波澜，我们会在心里暗暗地想：十六岁就那么相爱的两个人为什么今天会出现这种局面呢？作者在这个时候突然变转人称，一是不让读者感觉到时空切换的突兀，二是为了迅速调动读者的阅读情感。在写了寓所里这种痛苦之后，作者很快就把时空切换到了十几年前的草地上，为了突出那个时空的亲密与甜蜜，写作者别具匠心地用了第一人称：“我一想到那个夜晚就会感受到草地上露珠的潮湿。我的手在她的腹部往下进入，我开始感受到如草地一样的潮湿了。起先我什么都不想干，我觉得抚摸一下就足够了。可是后来我非常想看一眼，我很想知道那地方是怎么回事。但是在那个没有月光的夜

晚，我凑过去闻到的只是一股平淡的气味……在不久之后，我还是干了那桩事。”作者补叙了这一段浪漫故事之后，继续写男孩和女孩前往四十里以外，写车上那一段时，作者依然用的是第一人称。可在下车之后，作者忽然又改用了第三人称：“汽车入站大约几分钟以后，两个少年从车站出口处走了出来……男孩此刻铁青着脸，他一声不吭地往前走。女孩似乎有些害怕地跟在他身后，她不时偷偷看他侧面的脸色。”然后作者写女孩去医院作检查，男孩则一个人在医院外面六神无主。当女孩告诉男孩自己确实已经怀孕之后，作者又用第一人称将时空拉到了现在的寓所：“在此刻的黄昏里，我看着坐在对面的妻子……感到越来越疲倦。她还在织着那条天蓝色的围巾。她的脸依然还是过去的脸。只是此刻的脸已失去昔日的弹性。她脸上的皱纹是在我的目光下成长起来的，我熟悉它们犹如熟悉自己的手掌。”作者不断地变转人称，既是重组故事的需要，更是表情达意的需要。





第03章 论情节

情节是文学作品中的一个重要元素，尽管有不少现代写作理论家在极力倡导情节的淡化，也有许多具有先锋意识的写作者在努力探索着淡化情节和消隐情节的写作，但到目前为止，情节在文学作品中的重要地位还是无法动摇。我坚持认为，情节永远是文学作品不可或缺的一个元素。

有些写作教科书和一些文艺理论家认为，情节只属于以叙事为主的文学作品，似乎以抒情为主的文学作品，如诗歌、散文等文体的作品中不存在情节。但就我的阅读积累和阅读经验来看，情况并非如此，事实上许多以抒情为主的文学文本中也存在情节这一元素。所以，我们研究文学



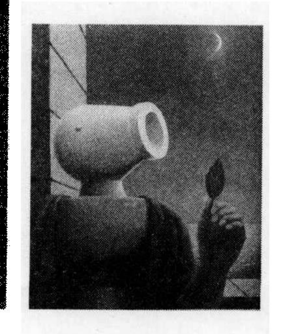
写作就不能避开或者越过情节这一重要关节。

在这一章里，我们想先讨论一下情节的概念，然后重点研究情节的组合问题。

第一节 情节的概念

关于情节这个概念，有多种多样的阐释。据我的大致统计，写作理论家和一些文学理论家给情节下的定义不少于十种。综合多种说法，我在这里把情节定义为文学作品中主要事件的形式序列。

我们有必要把情节和细节进行一下比较。情节显然不同于细节，在我看来，细节是局部的，一个作品中有许多细节，但情节是一体的，一个作品中只有一个情节。可以这样说，一个完整的情节是由无数个细节连接而成的。一些写作教科书上，认为一篇作品是由许多情节构成的，我觉得这是混淆了情节与细节这两个概念。



情节与故事也不是一个概念。故事是处于题材状态的，还没有成为文学，而情节已经由故事转化为文学了，已成为文学作品的一个重要因素。也可以说，情节是经过文学化的故事，它来源于故事，但又高于故事。故事虽然也是有序列的，但故事的开端、发展、高潮和结局是不能变的，它们严格遵守着时间的先后秩序；而情节就不同了，它的形式序列非常灵活，写作者往往有意打破故事本身所故有的时间秩序，而根据表达的需要重新建立一个新的秩序，可以把结局放在前面，可以把开端放在末尾，甚至还有许多作品一开始就是故事的高潮。

在辨析了情节这个概念之后，我们还有必要简略地说一说情节的艺术功能。

从写作的角度来看，情节是人物的支撑点，人物推动情节发展并在发展中显现性格和意义；同时情节也是环境的依托，环境描写必须围绕情节进行。就我自己的写作实践来看，情节在很多时候成为我写作的支撑，我的许多作品在动笔之前就有了比较详细的情节提纲。

从阅读的角度来看，情节可以成为读者的一个便利而有效的阅读抓手，读者如果抓住情节进行解读，就有可能迅速而顺利地进入文本的各个部位，准确地解读作品的人物和主题。事实上，大部分读者都是利用情节这个突破口进入作品的。

关于情节，可以探讨和研究的问题很多，有知识方面的，有技术方面的，有观念方面的。在下面几节里，我着重想讲一讲属于技术和观念的东西，因为这两个方面的问题对文学

写作起着至关重要的作用。

第二节 情节的组合

既然说情节是文学作品中主要事件的形式序列，那么，这个序列是用什么方式组合起来的呢？这便是我们要重点研究的第一个问题，即情节的组合形式。

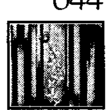
在一般体裁的文学作品中，如散文和诗歌里，情节的组合形式相对小说和戏剧来说要稍微简单一些，其中运用最多的有三种组合形式，一是并列式组合，二是递进式组合，三是对比式组合。

我们先看并列式组合。所谓并列式组合就是这个情节链中的几个主要事件呈现出一种并列关系，如魏巍的报告文学名篇《谁是最可爱的人》，其中选用了志愿军的三个故事，第一是松骨峰战斗，第二是汉江南岸马玉祥冒着烈焰抢救朝鲜儿童，第三是战士们在战斗间隙同作者的一段谈活。这三个片断

被作者并列组合在一个情节链中，从不同的侧面揭示了中国人民志愿军是最可爱的人这样一个主题。这篇作品的情节组合就属于典型的并列式组合。

接下来我们看看递进式组合。所谓递进式组合，是指这个情节链中的几个主要事件呈现出一种发展的状态，有一种层层推进、不断递升的味道，如杨朔的散文代表作《荔枝蜜》，开始写对蜜蜂的恐惧心理，对蜜蜂是贬的，“蜜蜂是画家的爱物，我却不大喜欢。说起来可笑，孩子时候，有一回上树掐海棠花，不想叫蜜蜂蜇了一下，痛得我差点儿跌下来。”接着写蜜蜂的辛勤劳动，歌颂了蜜蜂生命虽短创造却多的高尚品德，“多可爱的小生灵啊，对人无所求，给人的却是极好的东西。蜜蜂是在酿蜜，又是在酿造生活；不是为自己，而是在为人类酿造最甜的生活。蜜蜂是渺小的，蜜蜂却又是多么高尚啊！”最后写自己愿意变成一只小蜜蜂，“这天夜里，我做了一个奇怪的梦，梦见自己变成了一只小蜜蜂。”作者始贬终褒，先抑后扬，一层进一层地写蜜蜂，层层推进，步步升华，卒章显志，这种情节组合便属于典型的递进式组合。

我们再看看对比式组合。所谓对比式组合，是指这个情节链中的几个主要事件是以对比的状态展示出来的，如艾青的名诗《一个黑人姑娘在歌唱》：“在那楼梯的边上，/有一个黑人姑娘，/她长得十分美丽，/一边走一边歌唱……/她心里有什么欢乐？/她唱的可是情歌？/她抱着一个婴儿，/唱的是催眠的歌。/这不是她的儿子，/也不是她的弟弟，/这是她的小主人，/她给人看管孩子。/一个是那样黑，/黑



得像紫檀木；/一个是那样白，/白得像棉絮；/一个多么舒服，/却在不住地哭，/一个多么可怜，/却要唱欢乐的歌。”在这首诗中，艾青把白人婴儿和黑人保姆进行了强烈对比，诗歌的中心事件即情节便是用对比的形式组合起来的，形成了一种典型的对比文本。

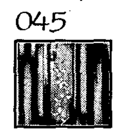
以上介绍的并列式、递进式和对比式，是情节组合的一般形式，这些形式都比较简单，使用这些组合形式的写作者很多。下面我想重点介绍几种新的组合形式，也可以称为情节的现代组合形式。

第一种：画圆式组合。

写作者将写作过程当作一个画圆的过程，他用画圆的方法来叙述情节，情节组合完毕之后呈现给读者的是一种圆型文本。这种情节组合形式又称为圆型结构。在这种圆型结构中，往往上一个片段的结尾是下一个片断的开头，如此循环往复之后，便构成了一个意味无穷的圆。

我在这里举刘继明的文化关怀小说《明天大雪》为例。这篇小说写了四个地方的八个人在大雪来临之前发生的故事。这四个地方分别是吴镇、王庄、张沟和洪村。大雪来临的头一天，洪村姓洪的商人前往吴镇找吴

写作者将写作过程当作一个画圆的过程，他用画圆的方法来叙述情节，情节组合完毕之后呈现给读者的是一种圆型文本。这种情节组合形式又称为圆型结构。



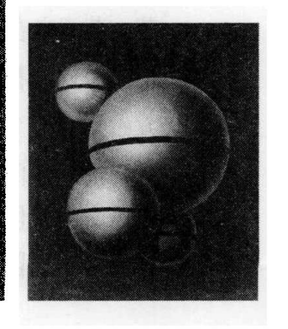
老板，但吴老板却不在吴镇，他前往王庄买野味了。吴老板的妻子小素接待了姓洪的商人。小素是一个爱读书爱幻想的女人，她一直崇拜着姓洪的商人，于是主动向姓洪的商人示爱，两人终于睡到了一起。也就在这天晚上，吴镇的吴老板到了王庄，可王猎户不在家，他前往张沟打猎去了。吴老板于是和王猎户的老婆碗儿发生了关系。还是在这天晚上，王庄的王猎户到了张沟翠翠家，他对翠翠垂涎已久了，恰好翠翠的哥哥去洪村了，王猎户便抓住这个机会向翠翠求爱。仍然是这个大雪到来之前的头一天晚上，张沟以烧木炭为生的翠翠哥哥到了洪村，他是为一个叫玖的女人送木炭去的。这个叫玖的女人疯疯颠颠的，一天到晚生活在对往事的回忆之中，她可能就是姓洪的商人的妻子。正好姓洪的商人前往吴镇了，所以翠翠的哥哥就抓住这个难得机的机会和玖呆在一起。翠翠哥哥三十岁了还不结婚，就是疯狂地爱上了疯疯癫癫的玖。以上复述的就是这篇小说的基本情节，作者在组织这些情节的时候，明显采用了画圆的方法。作品共有二十五节，每一节都有小标题来标志事情发生的空间。第一节写吴镇，姓洪的商人到了吴老板的客栈，看见了动人的小素。第二节写王庄，吴老板看见了王猎户的老婆碗儿从菜畦里冒出一颗俊俏的头来，“脸色绯红地冲他一笑，哟，是吴老板您来啦？吴老板觉得有一股好闻的尿臊味直向他的鼻孔里撞来。”第三节写张沟，翠翠听见屋后林子里传来一声枪响，便知道是王猎户来了。第四节写洪村，疯疯颠颠的女人玖盼望“一个卖炭的男人吆喝着向洪村走来，一直走进玖紧闭的门口。这时候你会发现，从冥想中被唤醒的玖是这个村庄最

美丽的女人”。以上四节构成了第一圈，都是上一节的结尾连着下一节的开头。第一圈写完之后，第五节又写到吴镇，依次又写王庄、张沟和洪村，全篇一共循环往复了六次，最后一节又写到吴镇，与小说的开头相连，形成了一个完整的圆。

这种画圆式组合情节的结构具有多方面的艺术功能。其一，它能使作品产生一种乐章式的节奏感和音乐美。其二，它能让作品的形式也生发意义，这种意义往往是故事本身不具备的，而是通过这圆型结构体现出来的。其三，它能使叙述产生一种跳跃性，不至于让读者在阅读过程中感到沉闷和疲倦，反而能使读者始终处于一种兴奋状态。例如笔者的一部中篇小说叫《乡村同学》。作品写了三个乡村同学，一个叫文，一个叫芳，另一个叫福。他们都是当年初中的同学，住在同一个乡村里，但三个人的家不在一处，分别在这个村里的三个地方，三个地方又不在一条线上，如果把三人的家勾连来，形状正好似一个圆。这三个昔日的同学如今都长大成人了，文师范毕业后在城里教小学；芳高中读了一半辍学了，后来嫁给了远方一个屠夫；福因数学太差没考上高中便过早地成为一个打工仔，在外地挖煤。现在是春节前

夕，这三个同学都不约而同地回到了这个村庄。他们好多年没见面了，在情节展开的这个早晨，文大清早起床出了门，朝芳的娘家走去，她要去看芳。文一个人走在通往芳家的路上，想到自己曾经弄伤过芳的一个指头，后悔不已。写到这里，我便把笔墨突然从文的身上拖开，眨眼之间转到了芳的身上，在文出门的同时，芳也出门了，她朝福家走去，芳要去看福。福读初中时坐在芳的后一排，福考数学时要求芳给自己看一眼数学试卷，而芳没能让他看，福因此就没有考上高中，芳至今感到欠福一笔债。写到这里，我的笔便又猛然离开芳移到了福的身上，在芳出门的同时，福也出门了，他朝文家走去，福要去看文。福也觉得自己有对不起文的地方，当年文与芳坐在同桌，两人关系很好，芳上课时偷偷地将一把红枣放在文的抽屉里。福将这个发现告诉了班主任，班主任将文和芳分开了。福想，如果不是自己去班主任那里告状，文和芳后来就有可能成为幸福的一对。现在，芳和福都有了自己的家庭，而文却还是一个单身。到此，我的笔又回到了文身上，文正走在通往芳家的路上。他这次去看芳，身上带了一枚戒指，是他买了要送给芳的，希望这枚戒指能遮盖住自己留在芳手指上的那处伤痕。接下来，我又写到了芳，芳正走在通往福家的路上，芳知道福是非常想读书学知识的，她为福在婆家联系了一所职业学校，而且免收学费，芳希望用这个办法来对福给予弥补。紧接着，我又写到了福，福这时正走在通往文家的路上，他打算把自己的妹妹介绍给文，并且已与妹妹谈好。写到这里，我的笔已经在这个圆上转了两圈了，接下来开始转第三圈。我仍然从文写起，

文这时到了芳家，只有芳的父亲在家，芳的父亲说芳去福家了。文等了一会儿不见芳回来，便把戒指拿出来要让芳的父亲转交给芳。可是芳的父亲说，芳受伤的那个指头现在已经不存在了，被猪咬掉了。文一听愣住了，手上的戒指掉在了地上。接着我又写到芳，芳此时也到了福家，福的老婆说福去文家了。芳说要让福出去读书，福的老婆已经怀孕了，她一听就火冒三丈，不同意福出门，芳的希望于是便化为泡影。最后我便写到了福，福也到了文的家，文的妈说文去芳家了。福把介绍妹妹给文的想法告诉了文的妈，文的妈听后说，晚了一步，三个月前，文在城里已与一个小寡妇领了结婚证。显而易见，这篇小说的情节是按画圆的方式组合起来的，从阅读的角度来看，作品的情节回环往复，富有一种乐章式的节奏感和音乐美。同时，这种跳跃式的写法能够给读者带来一种兴奋感，有效地避免了那种平铺直叙造成的阅读疲劳。更重要的是，这种画圆式的情节组合本身也暗含着一种意义，它告诉我们，人生就像一个圆，每一个人都在这个圆圈上运动着，所以一个人一旦犯下了错误或者出现了过失，那将是无法改正和弥补的。

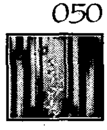


第二种：织网式组合。

写作者把作品的情节当作一张网来编织，将众多的人物和繁复的细节精心地编织在一张网上。这种情节组合的形式也称网状结构。网状结构的作品给人一种厚重、复杂而丰富的阅读感受。

在对情节的织网式组合过程中，线索非常重要。有些理论书在论及情节的时候，指出情节模式中有一种模式叫线型模式，并分出单线和复线两种。我觉得这种描述与归纳比较符合写作实际。不过，我在这里要探讨的组合形式比单线模式和复线模式要复杂一些，它是一种多线交织的情节组合模式。多线究竟有多少条线索？至少有三条线索，或者三条线索以上，这要根据人物和事件而定。比如孙惠芬的长篇小说《上塘书》，其中就安排了九条线索。这部小说是一个很有创意的文本，作品中没有中心人物，没有贯穿始终的事件，作者要着力刻画的就是这个名叫上塘的村庄以及在这里生活着的各色人等。作者为了写好这个上塘，她选用了九条线索，一是上塘的地理，二是上塘的政治，三是上塘的交通，四是上塘的通讯，五是上塘的教育，六是上塘的贸易，七是上塘的文化，八是上塘的婚姻，九是上塘的历史。作者将这九条线索交织起来，密密麻麻地把上塘织成了一张大网，一张生活的大网，一张文学的大网。我们读了以后，觉得这部作品无比丰富，无比厚实，像一部关于上塘的史诗。

为了更清楚地说明情节的织网式组合，我在这里再举东西的短篇小说《我们的父亲》为例。我们的父亲是一个农民，把三个孩子培养成了三个有用的人才，老大在县城公安



局当局长；老二是个姑娘，在县人民医院当医生，丈夫是医院院长；老三更有出息，在省城里工作。作者为了写好这部作品，运用了一条明线和三条暗线，明线就是“我”即父亲的老三寻找失踪的父亲。暗线之一是父亲与“我”家的关系，暗线之二是父亲与“姐姐”家的关系，暗线之三是父亲与“大哥”家的关系。父亲来到“我”家，因为妻子怀孕，父亲不能在家里抽烟，“他掏出烟斗和烟丝准备抽烟，我暗示他我妻子已经怀上他的孙儿，屋内不准吸烟。他的脸上挤出一丝苦笑，烟末从他的指间滑落。”因为父亲在“我”家不能抽烟，所以有些紧张、羞涩和不习惯，住了三天就走了，去了县城姐姐家。可是父亲到了姐姐家，姐姐在吃饭之前为每人的筷子消毒，惟独不给父亲的筷子消毒，父亲为此非常恼火。“大家的目光都落在姐姐的手上，姐姐正在用酒精棉球为筷条消毒。姐姐擦干净第一双筷条，她把它递给姐夫。第二双筷条，姐姐递给陈州。第三双筷条，姐姐自己留下。第四双筷条，姐姐没有擦酒精，她直接把它递到父亲面前。父亲接过筷条，重重地拍了一下桌子，然后离开。”父亲于是去了“大哥”家，然而大哥出差不在家，只有大嫂在家里。“那时大哥

不在家，我们的父亲很晚了才敲开了大哥家的门。嫂子问我们的父亲吃过晚饭没有？我们的父亲说吃过了。我们的父亲一边说吃过了，一边朝卫生间张望。我们的父亲动了动嘴唇，对嫂子说老大他真的不在家？嫂子说真的不在。我们的父亲当时很失望，他说他不在就算了。”父亲后来就离开了大哥家，“我们的父亲，就这样拎着他的军用挎包，走进夜色浓重的县城，走向了我们不知道的地方。”因为有这一条明线和三条暗线互相交织，就充分地写出了父亲悲剧的必然性。生我们养我们教育我们的父亲，老来居然没有一处可以容纳他老人家的地方。在这个网状结构的作品中，每一条线索都十分重要，如果删除了其中任何一条线索，这个作品都不会如此震撼人心。

第三种：布点式组合。

写作者故意忽视了情节表层的连贯性和完整性，也不太注意时间和空间等因素，而是以人物或叙述者的意识活动为中心来自由组织情节。以这种方式组织起来的情节看上去就像一个又一个的点，点与点之间看不出明显的因果联系，当然它们内在的逻辑关系还是存在的。

布点式组合这种形式灵活自由，情节的推进或转换都显得迅速敏捷。从读者的阅读角度来看，这种布点式组合起来的文本要显得含蓄一些，晦涩一些，因而理解和把握都相对困难一些。一些没有经验的读者，或者说那些不够敏感的读者，他们往往觉得这种作品情节支离破碎，仿佛一盘散沙，每一个具体的片断读起来倒是很有味道，但难以把这些片段连接起来，因此无法形成一种相对完整的阅读感悟。其实，



这些读者是没有抓住阅读这类作品的要领，我们欣赏这种以布点的方式组合起来的文本时，可以不从情节本身入手，而是牢牢抓住人物或叙述者的意识活动，紧紧跟着意识走，便能够取得理想的阅读效果。韩东有一篇描写大学生活的小说《同窗共读》，我认为这是一个用布点方式组合情节的经典文本。作品中的主要人物是女大学生末末，其次是末末同寝室的林红、宋晓月，还有林红的男友刘全，另外还有几个没有名字的人物，还有那个和末末谈了几天的男朋友，还有宋晓月吹了的那个男友。这篇小说应该说是有连贯而完整的情节的，但被作者有意地破坏了，也就是说作者别具匠心地破坏了情节本来具有的连贯性和完整性，甚至打乱了它本来的时空秩序，呈现在我们读者面前的仅仅是十一个相对独立的片断，或者叫做十一个点。为了说明问题，我想逐一来介绍一下这十一个片断：1，末末到郊外给林红和刘全拍照，但洗出来的照片上只有村庄、小山和收割后的稻田，而林红和刘全不在其中，“当时林红的右手插在裤兜里，左手攀在刘全的肩上。这动人的情景是永远留在画面以外了。”林红因此非常恼火，虽然末末作出了许多解释，但不能让林红信服，当然

作者别具匠心地破坏了情节本来具有的连贯性和完整性，甚至打乱了它本来的时空秩序，呈现在我们读者面前的仅仅是十一个相对独立的片断，或者叫做十一个点。



也不能让读者信服。2，写校园中的恋爱者在夜晚幽会的情景，“每一对校园情侣都有自己的老地方，林红和刘全也不例外。”3，林红和刘全的幽会出现了麻烦，他们选中的是一处花坛，每天晚上都躲在花坛里面。可是这天晚上，他们在花坛那里发现了大便，整个晚上都在清理这块地方，第二天晚上再去花坛时发现里面已经有人，他们换了一个地方，但总是不安静，再折身回到花坛时，原来的那一对恋人走了，可又新来了一对。林红发现末末也恋爱了。4，写林红和末末从前的一个约定。“她们相约不在对方恋爱以前恋爱。”5，写入校伊始林红和末末的关系，她们俩特行独立，超凡脱俗，傲视群芳。寝室里八个女孩，六个都相继恋爱了，“林红和末末成了孤零零的堡垒。她们太得意了。当其他女生忙于恋爱，苦恼不堪的时候，她们开始认真读书。”6，末末这天逃课，躲在寝室的蚊帐里看书，意外发现宋晓月中途从教室跑回寝室偷东西，“宋晓月开始从衣架上摘衣服。有林红的一件毛衣，末末的一条裤子，还有寝室里其他人的外套、裤子和上衣。最后宋晓月犹豫了一下，把自己的一件衬衫也摘了下来。”末末开始一直不动，等宋晓月偷罢，她才起身下地，宋晓月于是跪地求饶。末末提出三条让宋晓月执行：“一，把衣服放回原处，除林红的那件外。二，和男朋友散伙，再不往来。三，女生中只能和末末在一起，各方面保持一致。宋晓月答应了。末末说，我不会亏待你。林红的毛衣，你拆了重织吧。”7，林红在照片事件之后与末末一刀两断。林红发现末末男友是本班一位男生，除了漂亮毫无可取之处。不久末末便和男生分手了。这时候，林红发现末末

和宋晓月成了一对密友。8，写末末与马晓月的亲密关系。“林红的毛衣拆了织成两条围巾。末末和宋晓月一人围一条，并肩行走于校园内。两条一模一样的围巾成了她们联盟的标志。……宋晓月帮末末打饭，打开水，报告校内新闻。考试时末末让宋晓月抄答案。她把肥肉留给宋晓月吃。以前这些肥肉都是和剩菜一起倒掉的。她送宋晓月一些认为好看的衣服，末末可不这么认为。一些饼干、果脯，一罐炼乳，存放时间都在三个月以上，末末不愿再碰的。干得最漂亮的一件事是末末代表宋晓月去和她的男朋友谈判。末末只说了一句话就把对方永久地打发掉了。她是一个贼，你身上还有她偷的东西。”9，三个月的实习期间末末和宋晓月在北京。末末每天住在家里，宋晓月也住她家，末末让宋晓月兼做保姆。宋晓月和末末住一间房，末末不让她说梦话，就不许她关台灯。宋晓月就整夜躺在光明与寂静中，无法睡觉。10，一天晚上宋晓月在灯下写实验报告，末末坐在对面一张沙发上看书。宋晓月困极了就睡着了，并打起鼾来。末末抓起一本异常厚重的英语字典朝宋晓月打了过去。“字典擦着宋晓月的耳轮撞在她身后的墙上跌落在地。宋晓月大叫一声醒过来，首

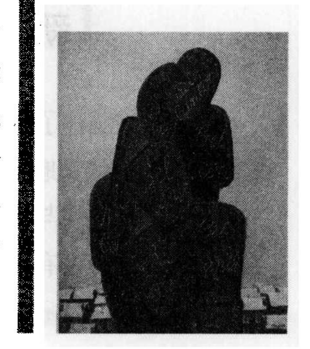
先面对的是末末的目光，毫无掩饰，满怀仇恨。当宋晓月转身，马上发现了墙上被砸出来的半寸深的小坑。”11，林红和男友分了手。林红和末末又在温柔的校园夜色中相遇。林红主动走向了末末，并主动与末末说话。末末对这一切都不感到奇怪。以上描述的十一个点或者说十一个片断在阅读的时候，读者可能觉得它们之间显得零乱、松散，缺乏必然的因果联系，但读完全篇，我们便会感到这十一个看似随便布下的点实际上是被一条红线紧紧地组合在一起的，这条红线就是末末的心理活动。作者通过这十一个片断，从各个侧面透视了末末的内心世界，这是一个极端自我、极端自恋、极端自私的女孩，她工于心计，善于报复，心理阴暗，手段老辣，是一个极具个性又有共性的当代女大学生的典型形象。

第三节 情节的创新

在描述了情节的几种现代组合形式之后，我还想从创新的角度认真地探讨一下写作者在情节的安排与处理上所表现出来的一些与传统写作截然不同的审美趣味。从写作者的角度来看，具有创新意识的写作者总是在不断寻求写作的多种可能性；从欣赏者的角度来看，那些从不知足的阅读者总是

希望看到崭新的文本，以满足自己日益增长的阅读需求。无论是写作还是阅读都需要情节的创新，在这里，我想结合几部具体的作品集中讨论三种情节创新的情形，一是情节的开放；二是情节的淡化；三是情节的荒诞。

我们先看情节的开放。传统的写作者和阅读者一般都认为情节越集中越完整越好，而现代的写作者和阅读者却希望情节不再是一个封闭的整体，而希望它成为一个存在着多种可能性的开放体系。这里举一个关于“半夜鸡叫”的例子。在高玉宝的传统小说《高玉宝》中，“半夜鸡叫”是一个经典章节，情节的指向是非常明确的，周扒皮半夜起来学鸡叫就是为了让长工们赶快去地里劳动。而先锋小说家格非在他的《半夜鸡叫》中，却把“半夜鸡叫”这个传统的情节开放了，他写一个属鸡的老太太过生日，让三个儿媳妇每个人给她讲一个关于的鸡的故事。三个儿媳妇都知道高玉宝的半夜鸡叫，于是都讲了这个流传久远的故事。但是，三个儿媳妇因为生活环境不同、文化背景不同、命运经历不同，讲的同一个故事却呈现出三个截然不同的版本。格非的这种写法，我们可以视为情节开放的一个特殊范例。



2005年诺贝尔文学奖得主、英国作家品特有一篇名为《女孩儿们》的小说，我们可以将它视为情节开放的经典文本，作品严格说起来没有什么情节，通篇只写了“我”对一个小故事的种种猜想。作品开头写到：“我是在一本杂志上读到这个小故事的。它说的是一个女学生走进教授的办公室，坐在他的办公桌旁，递给他一张纸条。教授打开纸条，看到上面写着：女孩子喜欢别人拍她的屁股。可我现在找不着这个小故事了，因为那本杂志丢了。找了一下也没找着。我不记得故事后来是怎么发展的……我想弄清楚的事情其实十分简单，那个女孩儿被别人拍了屁股吗？如果是拍了，那她是把自己也包括在这个泛指的命题里了呢？如果她把自己也包括在这个泛指的命题里了，那她是不是亲身从中尝到了甜头呢？”作品接下来就是对女孩和教授之间关系的种种推想，首先想教授是否拍过这个女学生的屁股，如果拍过，那么是从前拍过还是这一次拍过；作品中的“我”接着想，教授如果拍过女学生的屁股，那么是在教授办公室里拍的呢，还是在教授的办公桌上拍的？作者还发挥了生动而具体的想象，如果教授是在办公桌上拍的女学生的屁股，那么，教授有没有说：“好啊！躺到我的办公桌上来，屁股朝上，脸扭过去，让我们一起检验一下，是否真的是这样？”对于上面这些推想，作品中的“我”丝毫不能肯定，“问题是我找不到那本杂志了。我把它弄丢了。我根本不晓得这个故事是怎么往下发展的。他们俩产生了爱情吗？他们后来结婚了？他们有没有生育许多小把戏啊？”作品并没有到此结束，后面还有许多关于女孩儿的推想。总之，这个作品中的情节是不

确定的，模棱两可，似是而非，属于典型的开放性情节设计，这种情节设计虽然不合传统的情节安排原则，但却别有意味，它的独特意味就存在于情节的模糊性与不确定性之中。这种情节开放的作品能更大限度地调动读者的想象力，从而去认识和把握事物的多种可能性。

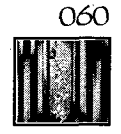
现代写作者为了使情节呈现出一种开放的状态，经常运用的有两种思路。

第一种思路是不给情节安排一个明确而完满的结局。如笔者的小说《奸案》，写中的爱人在一场麻将活动中被东南西北四个人中的某一位强奸了，中为了找出强奸者，便对东西南北四个人进行逐一分析和研究，在分析和研究中，中觉得四个人都有作案的可能性。那么，到底是谁强奸了中的爱人呢？作品到结束也没有回答这个问题。《奸案》的情节安排显然是开放的。因为结局不是明确完满的，所以给读者留下思考的余地就更多了，读者进行再创造的空间也更大了。

第二种思路是给作品的结局提供几种选择。这种情形不仅经常在叙事作品中，而且诗歌这类以抒情为主的作品中也常常出现。这里我们看一首诗，这首诗的题目叫《阳台上的女人》，诗人佚名写道："这个无名无

姓的女人，被阳台虚构着/因为抽象，她属于看到她的任何一个人/她分送自己：一个眼神，一个拢发的动作/弯腰提起丝袜的姿势，迅速被空气蒸发/……她的性感像吊兰垂挂下来，触及了地面/她的乳房像两头小鹿，翻过栏杆/她的错误可以忽略不计/她的堕落拥有一架升天的梯子/她沉静无语，不发出一点鸟雀的叽喳/正在生活温暖的巢窝专心孵蛋/或者屏住呼吸和心跳，准备展翅去飞"。这个阳台上的女人，她的当下的生活状态到底怎么样？她对未来究竟有什么样的向往？诗人给我们描绘了两种情形，这样开放的情节设计，为读者提供了选择的的可能。从阅读接受的角度来看，这种选择性的情节安排能够满足不同心态的阅读者的心理需求。

我们接下来看看情节的淡化。传统的写作者和欣赏者一般都要求情节的动作性强和戏剧性强，而现代的写作者和阅读者则希望情节取消戏剧性，削弱动作性。取消戏剧性和削弱动作性就意味着淡化了情节。如柳营的小说《窗口的男人》，写一个男人与前妻因性格不和离婚了，从家中搬出来之后住到了另外一个地方，也有了一个满意的女朋友。但是这个男人一直不和女朋友提到结婚的事，因为他心中还牵挂着前妻，担心前妻一个人生活不好。后来这个男人从前妻的楼下经过，发现前妻的厨房窗口有一个切菜的男人。这么一来，男人放心了，决定和女朋友结婚了。这个作品从头到尾都写的是男人的心理活动，至于夫妻俩如何发生矛盾，如何吵架，如何离婚，所有富有戏剧性和动作性的部分或场景都被作者有意忽略或者说省略了，而这些能够出戏的部分或场景恰恰是传统的写作者非常看重的。



情节的淡化有利于作者集中笔力刻画人物的内心世界，也有利于文学氛围的营造和渲染。例如黄咏梅的小说《负一层》，讲述一个在底楼守车库的女孩阿甘在近乎封闭的环境中所凸现出来的心灵际遇。阿甘虽然无法与大楼里的那些白领阶层发生有效的对话，但她却能在负一层这个幽暗的车库里感受到各种小车独特的声音，并由此建立起一个非常自足的生活空间。虽然阿甘生活在社会的底层，但她依然有自己的生活理想和情感追求。每天中午她都要坐电梯上到大楼顶层看空中飞翔的鸟群和飞机，并让自己的想象跟着它们飞翔。当她的情感偶像张国荣跳楼自杀之后，她又在房间里贴满了张国荣的照片并在日复一日的孤寂中与这位哥哥窃窃私语，以至于在邂逅了一位摩托仔之后居然毫不犹豫地把这位摩托仔当成了心目中的哥哥。遗憾的是，在无比强大的功利化现实面前，弱小无助的阿甘是没有应对能力的，她不仅失去了心中的哥哥摩托仔，而且还失去了耐以生存的守车库这份工作。最后阿甘只好上到顶楼，选择了朝天空飞翔的方式告别了这个无情的尘世。这篇小说差不多就正面写了阿甘这一个人物，基本上没有安排情节冲突，情节可以说淡而又淡。作者如此淡化

目的在于集中笔力刻画人物的内心世界，从而将人物内心深处那些难以言说的精神状态以及许多难以构成外在化戏剧化冲突的现实生存困境进行了层层深入丝丝入扣的的放大与扩张。

情节，目的在于集中笔力刻画人物的内心世界，从而将人物内心深处那些难以言说的精神状态以及许多难以构成外在化戏剧化冲突的现实生存困境进行了层层深入丝丝入扣的的放大与扩张。

最后我们再来看看情节的荒诞。传统的写作者非常看重和注重情节内部的因果关系，而现代的写作者却正好相反，他们常常有意忽视情节之中的这种因果关系，而刻意追求情节的荒诞不经。

在情节荒诞的作品中，我们经常看到的有两种情形，一是情节的巧合，二是情节的变异。

通过情节巧合来制造荒诞意味的作品很多，这里我想介绍一下张继的小说《某个早晨》，作品写了两个本来互不相关的生活片断，村小的数学老师黄一文大清早出去跑步，住在同一个院子里的校长卜有和与黄一文的妻子王姬老师发生了性关系。黄一文跑到村西和尚庙那里，意外地发现老和尚元济和打豆腐的杨洪山的老婆发生两性关系。这两个片断本来是没有因果关系的，但作者通过巧合将它们连接在一起。黄一文回到家里时，卜校长和语文老师王姬之间的事情早已结束，但黄一文却对妻子说到了元济和尚："黄一文附在王姬耳朵上小声地说：今天早晨我看到一个看上去很正经的女人和一个看上去再检点不过的男人偷情……王姬听到这里双手一抖，一只碗掉到地上，摔了个粉碎。"

通过情节的变异来体现荒诞意味的作品相对来说要少一些。所谓情节的变异，指的是情节没有按照生活故有的逻辑朝前发展，而是沿着相反的方向滑行。比较典型的作品如手

指的小说《去张城》。“我”在一个朋友老鸟没完没了的劝说下，决定去张城看望一个据老鸟说怀了孕且过得很不好的女人小艳。“我”出发前往张城之前，给一个叫王爱国的朋友打了一个电话，他盛情邀我在王城停留一夜，因为王城是我前往张城的必经之地。在王城见到王爱国之后，他热情得过了分，而且处处捉襟见肘。好不容易等到次日要去张城了，可王爱国却出其不意地要与“我”同行。“我”迫不得已只好顺从了他。然而我们到了目的地之后却发现坐错了车，我们抵达的地方是张镇而不是张城。读到这里，读者会和主人公“我”一样感到荒唐可笑，可又哭笑不得。如果按照惯常的情节安排，“我”应该是到了张城，并且见到了小艳，而且小艳应该是作品中的一个重要人物，作者应该着重写“我”与小艳相见的情景，并且还应该以插叙或补叙的手法将“我”与小艳过去的经历交代一下。然而，手指却完全抛弃了传统的情节发展原则，别具匠心地把情节发展的地点由张城换成了王城和张镇，把主要人物小艳换成了半路杀出来的王爱国。情节的迷失和变异，使作品产生了一种荒诞意味，这种荒诞性给读者提供了一种全新的阅读感受。

第04章 论人物

我非常认同文学即人学这种说法。文学说到底就是研究人的，只不过它是从文学这个角度去进行研究的。我甚至愿意夸张地认为，只有从文学这个视角去研究人，才能把人研究得最全面最深入。在研究人的文学作品中，人物的重要性是不言而喻的。所以我们研究文学写作必须研究人物形象的刻画与塑造。

文学作品中的人物与现实生活中的人物是不一样的。现实生活中的人物基本上都是一般人物，而文学作品中的人物应该都是典型人物。事实上，文学作品中写到的人物，只有他或她成为典型人物之后，才能在作品中站起来。我

们在这里要研究的人物，正是那种能够站起来的典型人物。

第一节 人物的性格

关于人物，学术界有许许多多的理论，比如特性论，行动论，符号论等等，但我觉得这些理论并不都是关于人物的。关于人物，我们应该重点研究的是人物的典型性问题。原因在于，只有典型人物才能在作品中站起来。也可以这样说，我们研究人物，无论是从写作的角度去研究，还是从阅读的角度去研究，都应该去思考这么一个问题：人物是怎样站起来的？关于这个问题的答案其实很简单，那就是要塑造典型人物。

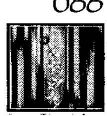
首先我们还是为典型人物下一个定义。所谓典型人物，就是将特殊性与普遍性、个别性与一般性这两种近乎异质的性格对立统一于一身的人物形象。



在深入讨论典型人物的塑造之前，我们

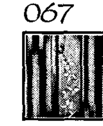
有必要对典型人物做一些静态的分析。典型人物的典型性，正如上面定义中所说的，它是从人物两种对立性格的有机统一中表现出来的，这种对立而统一，就是人物形象的典型性所在，也是人物的魅力之源。在我看来，典型人物的性格应该是自然性与社会性的统一，是物质性与精神性的统一，是稳定性与发展性的统一，是主导性与复杂性的统一，是一贯性与偶然性的统一。

第一，人物性格是自然性与社会性的统一。从生物进化的角度来看，人既保留了原始的动物性，又超越了动物性成为了一种高级动物。对人身上保留的动物性的一面，我们称为人的自然性；对人超越动物性的一面，我们称为社会性。任何一个人物，都是自然性与社会性的统一。迟子建的中篇小说《逆行精灵》中刻画了一个鹅颈女人。这个“脖子像鹅一样高耸的中年妇女”的身上就较多地保存了动物的那种生理上的需求。她有丈夫，有一儿一女，家庭应该说是比较幸福的。但是鹅颈女人却几度背叛过她的丈夫。“她和拖拉机手在麦地睡过，和猎人胡京在山顶的木屋住过浪漫的一夜，也曾把她好看的腰肢展览给一外地的鱼贩子。她时时对丈夫生出几分愧疚，而当机会来临时，她却如人迷雾中一样不能自持。事后她总是宽慰自己，觉得自己没有什么错，是她的身体出错了，身体那是老天爷给的呀，说收回就收回了的东西，她如何管得了呢。但她又不是那种放浪形骸的女人，并不是每一个男人都能得到他们所渴望的东西，所以有一些人就只能永远对她馋涎欲滴。”这是一段关于鹅颈女人与性的描述，在对待性的问题上，鹅颈女人确实比较随便，比较开



放，比较大胆，作者毫不掩饰她身上保留的动物性。但是她与动物又不一样，她不放浪形骸，不和每一个男人乱来，她有自己的交往原则和自己的审美理想，这又把她和动物严格区别开来了。在作品中，作者还写到了鹅颈女人帮黑脸人洗衣服，写了她的热心快肠和助人为乐，从而又充分展现了她性格中的社会性一面。可以说，迟子建笔下的鹅颈女人的性格就是自然性和社会性的统一。

第二，人物性格是物质性和精神性的统一。从人的需求来看，人既有物质方面的需求，更有精神方面的需求，这正是人与一般动物的根本区别。所以，写作者刻画人物，不但要关怀人物的物质生活，更要关怀人物的精神世界。在前面我们提到过东西的小说《我们的父亲》，其中有这样一个细节，父亲在女儿家中吃饭，与女儿、女婿和外孙坐在同一张饭桌上，女儿对父亲的物质关怀无疑是没有问题的，但是，女儿给每一个人的筷子消毒，却惟独不给父亲的筷子消毒，这恰恰就忽视了父亲的精神世界，女儿不知道父亲是一个物质性与精神性统一的人。所以，“父亲接过筷条，重重地拍了一下桌子，然后离开。”东西通过这样一个细节，从另一个侧面告诉读者，人是物质性与精神性的统



一体，我们在关心人的物质生活的同时，更要关心人的精神生活。

第三，人物性格是稳定性与发展性的统一。典型人物是有独特而鲜明的个性的。人物性格中的某些特点在一定的阶段是相对稳定的。但是，随着时空的变化，人物的性格也会发生改变，这就是稳定性与发展性的统一。了解了这一点，写作者就会用辩证的眼光和发展的眼光去审视他笔下的每一个人物，从而刻画出性格丰满的人物形象来。比如余华的《爱情故事》中的那个男主角，在他还只是一个年仅十六岁的中学生的时候，他对那个女孩的爱是那么冲动，那么执着，在前往四十里以外那家医院去检查身体的路上，他虽然也表现出一些自私的心理，但对那个女孩还是处处关心的。然而，十几年之后，当女孩嫁给他做了五年妻子的时候，他却变了，他对妻子变得冷漠了，变得残酷了，要抛弃她了。到了这个时候，他性格中的自私便表现得非常突出了。所以说，余华在《爱情故事》中写出了人物性格的发展性。

第四，人物性格是主导性与复杂性的统一。典型人物的性格应该是丰富多样的，但是，丰富多样的性格中一定有那么一点是异常突出的，在其性格中占据主导地位，正是这一性格的主导性让这个人物和其他人物区别开来了。然而，我们不能因为重视了人物性格的主导性而忽视了人物性格的复杂性，有时候，与人物性格的主导性正好相反的一面恰恰能使这个人物鲜活起来。比如我们在前面讲到的柳营的小说《窗口的男人》，作品中的主要人物，也就是那个抛弃了妻子的男人，他的主导性格应该是心狠，因为和妻子性格不合就



果断地抛弃了她，搬出来和另外一个女人同居。但是，他虽然和前妻离婚了，与前妻没有任何关系了，可他却还一直牵挂着她，停电停水的时候会担心前妻看不见和没有人帮她提水。这就是人物性格的复杂性，它说明这个心狠的男人的性格中还有心软的一面。正是因为作者发现了这一个心狠男人性格中的心软的一面，这个男人的形象才在读者心中站了起来。

第五，人物性格是一贯性和偶然性的统一。在一个典型人物的性格中，占主导性的特点是永远不会改变的，最多只会发生变异，这就是人物性格的一贯性。但是，在特殊的情况下，人物的行动会临时出现与人物的主导性格截然不同的一面，这就是性格的偶然性。笔者写过一篇题为《冯椿的情况》的小说，其中有一个叫艾晶的女人，她一贯很小气，是一个典型的小市民。在艾晶还没成为冯椿的情人之前，冯椿听爱人丁竹讲过艾晶的一个故事："一天王铁男生了急病，同事把他送进医院后给艾晶打了一个电话，让她马上赶到医院急诊室。可艾晶一个小时后才赶到。王铁男责怪说，怎么这么晚才来？艾晶说，等了半小时的公汽。王铁男说，你为什么不打的？艾晶说，打的多贵呀，要八块

在一个典型人物的性格中，占主导性的特点是永远不会改变的，最多只会发生变异，这就是人物性格的一贯性。但是，在特殊的情况下，人物的行动会临时出现与人物的主导性格截然不同的一面，这就是性格的偶然性。

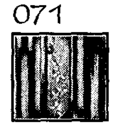
钱呢！公汽才两块钱！”冯椿当时听说这个故事后感叹说，这样的女人真没劲！但是，艾晶成为冯椿的情人之后，一次为了和冯椿幽会，居然打的来到了冯椿家。“艾晶住在学校北门，冯椿住在南门，中间相隔两里路，步行需要二十分钟。……电话刚打过去十分钟，她不可能这么快就到。把门打开后，冯椿才知道自己估计错了，因为站在门口的正是艾晶。艾晶刻意打扮过了，穿着一件黑色紧身服，把一个体操老师的线条展现得淋漓尽致。冯椿愣了好一会儿问，你怎么这么快就来了？艾晶像小姑娘那样把头一歪说，打的来的。冯椿大吃了一惊，轮圆眼睛问，你舍得打的？艾晶羞红了脸说，为了你嘛！冯椿听了很冲动地将艾晶揽在了怀里。”在写完这一段场景以后，我用抒情的笔调写了这样一句：“当时冯椿哪曾想到，如此小气的一个女人，现在会变得这么大方。”艾晶的小气是一贯的，大方是偶然的，后来艾晶成为冯椿的妻子之后，艾晶又变得非常小气了。因为写出了人物性格一贯性中的偶然性，所以这个人物更真实更丰满了。

第二节 人物的描写

在对典型人物的性格构成进行了一番静态分析之后，接

下来我要介绍一下描写人物的一般方法。关于人物的描写，一般来说有以下四种方法。

第一，外貌描写。外貌描写就是写人物的外貌，包括肖像和服饰等。关于人物的外貌描写，从理论上说起来很简单，实际操作起来却并不是一件容易的事。人物的外貌描写有两个基本要求，一是形象，二是传神，也就是既形似又神似。我们说具体操作起来有些难度，其实难就难在不能让人物既形象又传神。一般的写作者在写人物外貌时，常常会犯两种错误，一是面面俱到，不能突出特点，往往从头写到脚，从帽子写到鞋子，读者读了一点印象也没留下；二是直接去写，像写一个死人一样，让读者读了乏味。聪明而智慧的写作者则不同，他们写人物外貌，善于抓住这个人物最传神的地方去写，一写就能让这个人物在读者眼前站起来。如迟子建的《逆行精灵》中的那个鹅颈女人，作者没有写她的眼睛，没有写她的鼻子，没有写她的耳朵，仅仅只写了她与众不同的脖子。作品中多次写到她的脖子，“脖子像鹅一样高耸”，“她扭着美丽白皙的长颈，恍若森林中的一只梅花鹿。”虽然只写了她的脖子，但她的样子已经在我们面前活灵活现了。关于她的服饰，作者也没有多写，仅仅

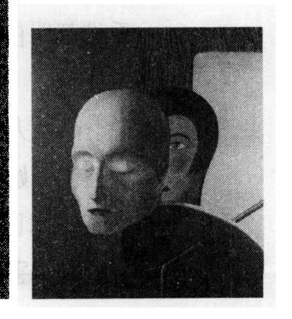


只写了她的裙子和丝袜。“车里的女人只有她穿着裙子，肉色的丝袜透露出她的腿匀称而结实。”裙子和丝袜已足以写出她的与众不同。迟子建在写鹅颈女人的外貌时，很少直接去写，大都是通过一个小木匠的眼光去写她的。小木匠是一个好色的年轻人，在城里他本来要退票下车的，正是因为他在车上发现了这个脖颈又白又长的女人，才又重新在位子上坐了下来。“瘦削的小木匠一直盯着左上方的鹅颈女人……有好几次他都想坐到她身边，可一直没有找到一个水到渠成的理由。他盼望着雨下得大起来，这样他们将被滞留在塔纷养路段，也许他会有幸知道她的乳房离脖颈究竟有多远。”由于作者是通过小木匠的目光去看鹅颈女人的外貌的，所以读起来就觉得生动可感，有一种动态之美。

第二，语言描写。语言描写就是写人物的语言。成功的语言描写要求人物的语言符合人物的个性特征，反映出人物的内心活动。在《逆行精灵》中，鹅颈女人在塔纷养路段滞留期间到山林里去采柿子，小木匠也跟去了。在雨雾交织的山林中，在吃了甜甜的柿子之后，鹅颈女人终于和小木匠浪漫了一回。浪漫结束后，鹅颈女人与小木匠有一段对话：“你揪疼了我的耳朵。”小木匠说。“可我的发髻松了，回去一看谁都明白了。”鹅颈女人说。“你就说树枝挂了头发。”小木匠说。“我也不在乎，只要我刚才是高兴的。”鹅颈女人说。从两人简短的对话中，我们进一步看到了鹅颈女人浪漫的性格，她在性方面是大胆的、直率的、纵情的，不然她不会把小木匠的耳朵揪疼。但是，她事后心里也是有顾虑的，所以她害怕别人从她散乱的头发上看出了什么。然而她

又是坦荡的，无畏的，所以她说：“我也不在乎，只要我刚才是高兴的。”这几句话不仅突出了鹅颈女人鲜明的个性特征，而且反映了她当时复杂的内心活动。

第三，行动描写。行动描写就是写人物的行为和动作，通过行为和动作塑造人物形象。《逆行精灵》在叙述鹅颈女人与猎人胡京发生在山顶木屋的那件浪漫故事时，运用了许多行动描写。那是一个下雪的冬夜，许久没有进城的鹅颈女人失眠了。在丈夫睡得又沉又香的时候，她穿衣起床，走出家门，在又黑又冷的夜晚，她忽然看见山顶上亮着一簇火光。她知道那是胡京的木屋。那雪夜中的火光鼓舞了她，“她气喘吁吁地朝山顶爬去。”到了山顶之后，鹅颈女人坐下来与猎人胡京吃肉喝酒，一直坐到火光熄灭，她才随胡京回到木屋，然后，“那张木床随着他们持续的激情而吱嘎吱嘎地响到天明。”天明后，鹅颈女人沿着雪道下山，“她回到家时丈夫和孩子仍然睡着，她点着火炉，为他们煮了一锅香喷喷的小米红枣粥。”在这个片断中，我们看到了鹅颈女人一连串的行为和动作，她穿衣，出门，发现山上的火光，气喘吁吁地爬向山顶，与胡京吃肉喝酒，弄得那张床响到天明，下山，点火炉，



煮小米红枣粥。迟子建通过这一系列的行为动作描写，刻画了一个性格鲜明而内涵丰富的浪漫女人的形象。她是一个性欲旺盛的女人，又是一个追求情调的女人，所以她既是庸俗的，又是高雅的。她是一个缺乏道德感的女人，又是一个很有责任心的女人，她虽然雪夜上山去和猎人胡京偷情，但天亮以后马上又下山回家给丈夫和孩子们煮一锅香喷喷的小米红枣粥，所以她既是恶劣的，又是善良的。作者描写这一系列的行为和动作，把鹅颈女人身上相互矛盾的二重性格成功地统一起来了。

第四，心理描写。心理描写就是写人物的心理活动。写作者写人物的心理活动一般使用直接描写和间接描写两种手法。这两种写法都有特殊的表现力，关键是写作者应该写出人物心理活动的层次性。《逆行精灵》在写到鹅颈女人与拖拉机手之间的那段浪漫故事时，基本上没有写人物的语言和行动，差不多都是直接或间接地写人物的心理活动。“阳光在麦地上波澜起伏，她是第一次感觉到阳光会跳舞。这时拖拉机手朝她走来了，说了句里面的麦地比这还好看，她就随着他去了麦地深处。她躺在茂盛的麦地里，感觉四周的麦秆像房屋的柱子一样使人依恋，她那天如少女一般激动。拖拉机手一直将她抚慰到日影倾斜的时候，此时微风已收，麦穗岿然不动，一股丰收的味道沁人她心脾。此后，拖拉机手以为鹅颈女人钟情于他，曾经两度去找她……她看见拖拉机手那窘迫而急切的目光觉得万分可笑，他那不伦不类的衣着和又脏又乱的头发都使她产生了一种厌恶感。在她看来，她那天不是和他在做爱，而是和麦子在做爱。”在这一段关于性

的文字中，我们看不到男女之间的性爱过程，引吸我们的是鹅颈女人的心理活动，她的心理活动是不断变化的，她先是高兴，接着是激动，紧接着是陶醉，然后对拖拉机手感到可笑，继而感到厌恶。可见，迟子建对鹅颈女人心理活动的描写是极有层次感的。通过对鹅颈女人这一段心理活动的层层展示，我们感觉到鹅颈女人虽然和拖拉机手做了那种事，但她一点儿也不下流，一点儿也不卑鄙，一点儿也不无耻。相反，我倒觉得她是一个很美很美的浪漫女神。她是一个脱离了低级趣味的女人，她是一个追求诗情画意的女人，她是一个探索性美学的女人。

第三节 人物的变异

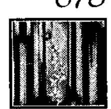
在介绍了人物描写的一般方法之后，我在这里想从写作创新的角度出发来研究几个特殊的人物类型。文学写作要求不断创新，创新的途径很多，塑造出崭新的人物形象是

写作创新的重要方面。从大量的具有创新价值的文学作品来看，我发现富有创新意识的写作者特别钟情于三类人物的塑造，一类是变态人物，二类是变形人物，三类是变脸人物。我们可以把这三类人物看作是三种新的人物类型。从阅读者的接受心理来说，上述三种新类人物也比较容易在读者的心中站起来。

第一类：变态人物。

变态人物指心理被扭曲、已经变得不正常的人物。在现实生活中，可以说每一个正常的人都多多少少有一些变态的心理活动，或者说，每一个正常的人都会出现一些变态的心理现象，至少可以说，每一个正常的人的心理活动中都可能出现一些变态的瞬间。如果写作者把普遍存在于人们心中的某一种变态心理加以集中，加以夸张，加以放大，就可能创造出既有特殊性又有普遍性的典型人物来，这种人物就是变态人物。

我在这里想举杨争光的小说《老旦是一棵树》为例。小说的主要人物老旦就是一个典型的变态人物。老旦的老婆被屋上掉下来的一块瓦棱砸死之后，又穷又孤独的他便莫名其妙地给自己找了一个仇人。“他对赵镇的仇恨由来已久了。那是在他的女人被瓦棱砸死以后，他突然有些无所事事了。最难熬的是晚上，他躺在床上胡思乱想。他突然想人一辈子应该有个仇人，不然活着还有个球意思。他觉得这个想法很妙。他甚至有些激动，浑身的肉不停地发颤。以后的许多日子里，一躺在床上，他就会想仇人，仇人，仇人，浑身的肉打着颤。他把双沟村的人一个一个从脑子里过了一遍，挑来



挑去，便挑中了人贩子赵镇。就这么，赵镇成了他的仇人。他巴望赵镇能遇到倒霉的事情，他甚至希望赵镇出远门的时候载进车轱辘里，最好不要把他碾死，碾断一条腿就行，让他整天拖拉着走来走去。”老旦选定赵镇做自己的仇人，其实没有什么理由，仅仅只是因为赵镇通过贩女人日子在村里过得最滋润。自从有了仇人之后，老旦生活不再空虚了，他总在盼望赵镇出事。后来，赵镇终于出事了，他和老旦的儿媳环环通奸。老旦一听说这件事，本来应该感到痛苦的，而他却兴高采烈。“他恨赵镇，恨了好多年，可一直不具体，这回具体了，他想事情一具体就好办了。一想到这个，心就不停地敲打他胸膛上的那块骨头，发出一阵快活的响声。他感到浑身的血像跑马一样在血管里乱窜。”此后，老旦开始了一系列的报仇行动。他先到村长那里去告状，可村长不理；他接着让儿媳环环去指控赵镇强奸，环环却不愿说假话，她说是她自己愿意的；老旦又强迫儿子去杀赵镇，儿子胆小不仅没杀成赵镇，反而把自己屋上的瓦损失了；老旦紧接着挖了赵镇的祖坟，而赵镇却并不在乎；最后老旦差不多疯狂了，他跑到赵镇家的粪堆上站成了一棵树。“他感到他的脚纹正在开裂，

在现实生活中，可以说每一个正常的人都多多少少有一些变态的心理活动，或者说，每一个正常的人都会出现一些变态的心理现象，至少可以说，每一个正常的人的心理活动中都可能出现一些变态的瞬间。

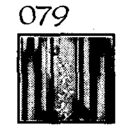
从里边长出许多根须一样的东西，一点一点往粪堆里扎进去，头发则往上伸展着，如果他是一棵树，它们就会分成树杈或者树枝条儿。”在人性之中，爱是不可缺少的，人人都渴望爱。但人们几乎没有注意到，人性中也潜藏着对恨的某种渴望。因为需要恨，所以就需要有仇人，有了仇人就要千方百计报仇。杨争光敏锐地捕捉到了人性之中这一普遍存在的弱点，集中到老旦身上，通过艺术地夸张与放大，塑造了一个典型的变态人物。老旦在文学史上无疑是一个极具新意的人物形象，可以毫不夸张地说，杨争光塑造的老旦填补了中国文学乃至世界文学中人物形象画廊的空白。

第二类：变形人物。

变形人物在这里特指被异化了的人物形象。哲学上所说的异化，指把自己的素质或力量转化为跟自己对立并进而支配自己的东西。我们这里借用异化这个概念，指的是人为了达到某种目的或逃避什么灾难而把自己变成了人的异类。在刻画变形人物方面，奥地利作家卡夫卡堪称大师，他的小说《变形记》无疑是塑造变形人物的代表作。小说写旅行推销员格里高尔不幸变成一只大甲虫之后逐渐被家人抛弃最终绝食而死的故事，格里高尔在生活负担和职业习惯的双重压力下变成了一只甲虫，从表面看来荒诞不经，不可思议，实际上这个变形的人物形象真实而深刻地揭示了大工业时代人们的非人化遭遇，在那个时代，人逐步失去人的本性而沦落为劳动的机器，精神走向畸形。从文学写作的角度来看，可以说卡夫卡笔下的那个由人变成的甲虫拓展了文学作品塑造典型人物的崭新领域，从而为中外写作者提供了人物形象创新

的新鲜而宝贵的经验。

我在这里想谈一下笔者的小说《狗戏》的写作，毫不隐瞒地说，我写这篇小说多少受到了卡夫卡的影响。《狗戏》的情节大概如下：农民马立光出外打工扛麻袋，又辛苦又赚不到多少钱。这时，他发现了一个玩狗戏的河南佬，河南佬让狗子给观众表演翻跟头、作揖和吸烟等节目，轻轻松松赚了不少钱。马立光于是受到启发，回家开始训练自己的一条黑狗。但是他的训练失败了，黑狗在学会翻跟头和作揖之后却怎么也不肯吸烟，还咬伤了马立光的手。马立光一气之下打死了黑狗，然后将狗皮剥下来挂在墙上。就在马立光希望破灭的时候，他五岁的儿子马远出于好玩把墙上的狗皮取下来披在自己的身上。马立光看见儿子披着狗皮马上计上心头，便决定让儿子装成狗子与他出门唱狗戏。三个月之后，马立光带着儿子马远回到了家里，这时他们已经发财了。然而就在回家的这天晚上，怪事出现了。儿子马远半夜突然翻身下床，“马立光和黑珠同时把四只眼睛朝马远床那里投去，一副奇怪的情景呈现在他们的眼前。他们发规他们的儿子马远既没有屙尿也没有喝水，他光着身子用四肢在地上爬行……他爬得很快，头伸在脖子上



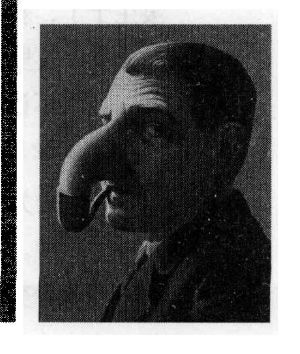
一点一点……马远的样子实在像一条狗。”马立光为了赚钱，却让儿子变成了一条狗。我想通过马立光儿子的变形来揭示金钱对人的异化。

第三类：变脸人物。

变脸人物在这里专指那种性格善变的人物。变脸本来指的是戏曲表演中的一种特技，表演时以快速的动作来改变角色的脸色或面容。我在这里借用这个语词，是因为那种性格善变的人物也具有一定的戏剧色彩或者说喜剧意味。

述平有一篇小说叫《有朋自远方来》，其中有一个女同学就是变脸人物的典型。小说是从小孟这个角度去叙述的，他大学时代的哲学老师要到这个地方来，小孟便去车站接老师。在车站等老师的时候，小孟回忆了他和哲学老师的一段交往。他们师生之间的关系中有一个重要人物，就是那个女同学。小孟在大学期间与那个女同学热烈地谈过恋爱，并且有过亲密的接触。哲学老师知道两个学生在恋爱，并且还将自己的钥匙给了学生。可是不久，小孟发现女同学与哲学老师好上了。毕业之后，小孟分到了这个地方，女同学与老师结婚了。从此小孟与他们就失去了联系，他已在这个地方娶妻生子了，差不多已将他们忘去。可是一个月前，女同学突然来到了这里，并在宾馆里约见了小孟，女同学对小孟很亲热，闭口不谈老师，甚至还挑逗小孟。但小孟没有怎么样，他对女同学早已没有了那份心情。现在，哲学老师又要来了，肯定是为女同学而来的，看来女同学与哲学老师的关系出现了不妙。女同学在作品中出现过几次变脸，虽然作者并没有给读者交代女同学变脸的原因，但读者通过她的几次变

脸已经能活灵活现地感受这个人物形象了。关于那个女同学，作者对她每一次变脸前后的语言和心理活动都有十分精彩的描写。还没有与小孟分手的时候，女同学和小孟在老师的床上睡过一回。“可事后女同学感觉很不好，不愿再到老师的床上去了。她说那里方便倒是挺方便的，可是一想到还要跟老师在这房子里面对面，还要在同样的地方跟老师一起说说笑笑，总觉得不是那么回事。”分手的时候，“小孟没说什么，一直听着对方说，双方的态度都很理智，此时的小孟真实地感觉到了两个人之间的距离。女同学说，以后咱们也还是朋友，你看这样好不好？女同学说话的时候，听起来好像是背着老师给了他一个暗暗的约定，好像那是一种特别的优惠。”女同学来到这个地方看小孟时，他们在宾馆里呆了大约两个小时，后来小孟说时间不早了，得回去了。“这时候女同学看着他不说话，就那么盯着他看，房间里出现了一阵沉默。小孟不得不把目光移到别处，假装什么信号也没收到。他感觉到了此时此刻女同学明显有一种献身的冲动。”通过这些描述，女同学这个人物形象便呼之欲出了。



应该强调的一点是，文学作品中塑造变

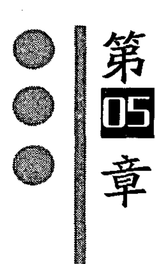
脸人物与戏曲舞台上塑造变脸人物是不一样的，戏剧舞台上的变脸人物是脸谱化的，而文学作品中的变脸人物则是个性鲜明又具有普遍意义的典型人物。

关于人物形象的创新问题，写作者除了不断发现和塑造新类人物之外，还应该用一种新的理念去评价他塑造的新类人物。我认为写作者评价自己笔下的人物应该坚持以下三个原则。

第一个原则，写作者要用辩证的目光去审视人物。因为任何人物都是二重性格的组合体，所以就没有绝对的好人和绝对的坏人。过去有些作品写好人就一切都好，写坏人就什么都坏，这显然是违背辩证法的。阅读者在欣赏和解读作品中的人物时，也不能只看到正面人物的优点，只看到反面人物的缺点，而应该用辩证的目光去解读人物。事实上，在许多优秀的文学作品中，写作者并没有有意识地去塑造什么正面人物和反面人物，而只是在竭尽全力地塑造有血有肉的性格丰满的典型形象。

第二个原则，写作者要从人性的立场去关怀人物。任何一个写作者都是站在一定的立场上去对待他笔下的人物的，有的写作者是站在阶级的立场，有的写作者是站在政治的立场，有的写作者是站在道德的立场，这些立场严格说来都不是文学的立场，真正的文学的立场应该是人性的立场，即作者从人性的立场上去看待人物、去描写人物。只有从人性的立场出发去写人物，才能写出既有鲜明个性又有广泛的普遍的共性的人物形象来。也只有从人性的立场上去写人物，这个人物才会让读者觉得真实可信。

第三个原则，写作者要以理解的态度去评价人物。虽然每一个人物身上都有正反对立的两重性格，但这两重性格并不是对等的，它们有明暗之分，有强弱之分，有大小之分，有多少之分，这么一来，似乎就有了好人和坏人之分，或者说有了正面人物与反面人物之分，还可以说有了肯定性人物和否则性人物之分。那么，写作者如何对待这两种本质不同的人物呢？我以为要平等对待，也就是说，写作者无论对哪一种人物，都应该持一种理解的态度。即使是一个恶魔，我们也应该理解他。这里的理解，主要指的是一种精神上的宽容。



第05章 论环境

在文学作品中，环境指的是环绕着人物的一切外部境况的总和。

在上述这个关于环境的定义中，人物不一定都是作品中刻画的人物形象，在散文和诗歌等文体的作品中，叙事者、抒情者甚至包括作者都可以看作人物，比如朱自清散文《背影》中的叙事者“我”和艾青诗歌《大堰河——我的保姆》中的抒情者“我”。这么说来，环境就不仅只是存在于小说和戏剧等以叙事为主的文学作品之中，散文、诗歌等以抒情为主的文学作品中都可能有环境描写。

关于文学作品中的环境，我们主要讨论三

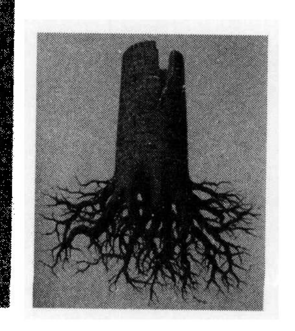
个问题，一是环境的类别或者说环境的构成，二是环境在文学作品中的主要功能，三是写作者怎样进行环境的描写和营造，也就是描写环境的方法。

第一节 环境的构成

从大量的经典性文学作品来考察环境，我发现环境可以从不同的角度来进行分类。从性质来看，环境可分为自然环境和社会环境。从时空来看，环境可分为时间环境和空间环境。从范围来看，环境可分为宏观环境和微观环境。从虚实来看，环境可分为写实环境和虚拟环境。

首先我们来看看自然环境和社会环境。

自然环境主要指自然现象，如天气、风景、地域等非人工的因素，如朱自清的散文名篇《荷塘月色》中描写的荷塘和月色，就属于典型的自然环境。



社会环境主要指社会关系，这是环境中

的一个重要方面，也是环境描写的重点和难点。社会关系包括生产关系、经济关系、阶级关系、民族关系、地域关系、血缘关系、家庭关系、爱情关系、朋友关系、政治关系、道德关系等各种物质的与精神的关系。如曹禺的戏剧名作《雷雨》描绘的那些错综复杂的人物关系就是典型的社会环境。

接下来我们看看时间环境和空间环境。

时间环境，指的是与时间密切相关的那些环境，不同的年代，不同的季节，不同的时辰，环境是不同的，比如一棵树，春天布满绿芽，夏天树叶又肥又大，秋天叶子变黄了，冬天叶子全部凋谢，成了一棵光秃秃的树。例如郭沫若的散文代表作《银杏》，同样是银杏，它在夏天的形象与在秋天的形象却完全不同，“在暑天你为多少的庙宇戴上了巍峨的云冠，你也为多少的劳苦人撑出了清凉的华盖。”秋天到来，“蝴蝶已经死了的时候，你的碧叶要翻成金黄，而且又会飞出满园的蝴蝶。”

空间环境，指的是与地理密切相关的那些环境，东西南北的环境肯定不同，城市乡村的环境肯定有别，平原与山区的环境肯定大不一样。如碧野的散文经典《天山景物记》，虽然写的都是天山同一个时令的景物，但地段不同，景物就大不一样，天山近处和天山深处的景物看起来仿佛隔着季节。其中有这样的句子：“如果说进到天山这里还像是秋天，那么再往里走就像是春天了。山色逐渐变得柔嫩，山形也逐渐变得柔和，很有一伸手就可以触摸到凝脂似的感觉。”

我们再来看看宏观环境和微观环境。

宏观环境也可以称为大环境或远环境，主要指时代和社



会的大背景，微观环境指具体的生活场所与景物，也可称为小环境或近环境。如孙犁的短篇小说《荷花淀》，宏观环境就是当时那种抗日的大形势，微观环境就是白洋淀芦苇荡这一特定的生活空间和这个地域独特的风景。关于宏观环境，作家并没有正面去写，而是通过人物的语言巧妙地交代出来的，水生对他女人说："今天县委召集我们开会。假若敌人再来同口安上据点，那和端村就成了一条线，淀里的斗争形势就变了。会上决定成立一个地区队。我第一个举手报了名的。"虽然只是简单的几句活，却把当时那种全民抗日的大环境烘托出来了。作者关于微观环境写得具体一些，而且充满了诗情画意。"这女人编着席。不久在她的身子下面，就编成了一大片。她像坐在一片洁白的雪地上，也像坐在一片洁白的云彩上。她有时望望淀里，淀里也是一片银白世界。水面笼起一层薄薄透明的雾，风吹过来，带着新鲜的荷叶荷花香。"

最后我们来看看写实环境和虚拟环境。

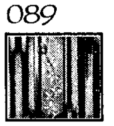
写实环境是生活中存在的具有生活真实的环境，许多现实主义作品中都是营造的写实环境。如鲁迅小说《孔乙己》中写的那个咸亨酒店就是写实环境。

虚拟环境不一定符合生活的真实，它是写作者遵循艺术的真实而虚构出来的一种环境。如笔者的小说《矮人塆》中的那种特殊的环境，便是典型的虚拟环境。矮人塆住着上十户人家，每个人都很矮，男不过五尺，女不过四尺五寸。这里的人都以为他们矮是因为水土的缘故，因为这塆里的树木庄稼都长不长，猪狗牛羊都长不大，因而人也就长不高。因为人矮，外村的人都瞧不起矮人塆的人，矮人塆的人一个个都很自卑。然而有一年春天，刘子从和银秀家里却出现了一个高人，他们的小儿子十四岁便长得超过了塆里的所有人。刘子从和银秀自然高兴不已，塆里的人们也很羡慕他们。可是没过多久，塆里的人说这个高人不是刘子从的种，并断言说是外面来此蹲点的一个干部的种，刘子从于是信以为真，认为自己是生不出这么高一个人来的，于是对高个子儿子另眼相看，最终高个子儿子无法在这个矮人塆里生活下去，便含恨离开了这个地方。这篇作品明显有点儿寓言的味道，作品中的环境显然不是写实的，是笔者为了表达某一种思考的需要而虚拟的一个环境。

需要说明的是，以上归纳的八种类型的环境并不是并列关系，它们更多的时候是一种从属关系或者是一种杂糅关系。换一句话说，同一个环境也许同时具有多种属性，比如迟子建有一个短篇小说叫《清水洗尘》，写小男孩天灶和一家人在过年前洗澡的故事，天灶有一个愿望，就是希望自己能单独用一盆清水洗澡，因为在此之前，天灶每年洗澡这天都是用别人洗过的水洗澡的，因此他很讨厌过年。而这一年洗澡的时候，天灶就铁心要单独用一盆清水洗澡。奶奶第一

个洗完澡后，让天灶用她洗过的水洗，天灶什么也没说便将那盆水倒了。接着是妹妹天云洗澡，她洗完了也让天灶用她的水洗，天灶又拒绝了。紧接着是妈妈洗澡，天灶也没用妈妈洗过的水。最后是爸爸洗澡，天灶也没有用爸爸洗剩的水洗。天灶这次最终拥有了一盆属于自己的清水。这篇小说显然是写一个儿童的心理成长的，自尊心的形成就是天灶已经长大的标志。作者在写一家人洗澡的过程时，除了重笔描写天灶的心理活动以外，还生动有趣地写了几个小插曲，一是奶奶因为天灶不用她洗过的水洗澡而伤心地哭泣，觉得天灶嫌她脏，自尊心受到了伤害；二是天云与父亲抢着先洗澡，理由是怕用父亲用过的澡盆会导致怀孕；三是蛇寡妇半途来请天灶父亲去帮她补澡盆，惹得天灶母亲醋意大发；四是母亲帮父亲搓背，结果搓到一个盆子里去了。这些插曲都是从天灶的角度去写的，所以说这些与天灶的心理成长肯定不无关系。读完这篇小说，我们会发现作品中的故事和情节都是由一个风俗引起的。小说开头不久有这么一段：“礼镇的人把腊月二十七定为放水的日子。所谓放水，就是洗澡。而郑家则把放水时烧水和倒水的活儿分配给了天灶。天灶从八岁起就开始承担这

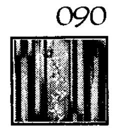
自然环境和社会环境，时间环境和空间环境，宏观环境和微观环境，写实环境和虚拟环境，这些划分可以看作类型，也可以看作构成环境的八个基本因素。



个义务，一做就是五年了。这里的人们每年只洗一回澡，就是在腊月二十七的这天。”我们可以把这一段看作环境描写。那么这一个环境属于什么环境呢？首先，我们认为这是写的社会环境，因为写了一种独特的风俗以及建立在这个背景上的人物之间的关系，包括家庭关系，血缘关系，爱情关系等等。其次，我们还可以说这是写的时间环境，这个风俗是有时间性的，就是每年腊月二十七日。第三，我们还可以把这段环境描写看作微观环境，因为这个风俗就是礼镇这个地方的一种习惯。第四，我们又可以将这个环境说成是一种虚拟环境，一个人一年之中只洗一次澡，并且定在腊月二十七，这恐怕不是生活的真实，很可能是作者根据文学的需要在艺术真实的前提下虚拟的一个风俗。

还有一点也需要在这里加以说明。自然环境和社会环境，时间环境和空间环境，宏观环境和微观环境，写实环境和虚拟环境，这些划分可以看作类型，也可以看作构成环境的八个基本因素。在不同的作品中，写作者并不一定同时对环境的这八个因素都感兴趣，经常出现的情形是，写作者根据题材和主题的需要，可能会强调或者说重点突出环境中的某一个因素。

例如述平的小说《摄于一九七六年》，从题目上就可以看出，作者着重强调的是环境的时间因素。一九七六年对中国人来说是一个不同寻常的年份，在这一年中，中国发生了一连串的大事件，唐山大地震，粉碎“四人帮”，毛泽东、周恩来、朱德等领导人的逝世，等等。这些都是这一年的宏观环境。而在作品中，作者并没有面面俱到地去写这一连串



的大事件，却是细致地描述了发生在一个乡村小学的可笑故事。一个女老师给学生讲作文，要求学生写作文牢记时间、地点、人物、事件这四个基本要素，结果不知哪一个调皮的学生便用女老师所讲的四个要求在教室的门上写了一篇短文，短文的内容是写这个女老师与一个男老师的私情，女老师于是恼羞成怒，找到校长，要求查出这个小流氓，校长决定查，在查的时候，女老师罢课了，说不查出来就不上课。校长费了许多心思，差不多用尽了所有的侦查手段，但却一直查不出那个写作文的小流氓，女老师却不依不饶，非要校长查个水落石出不可。校长无可奈何，只好同意继续停课查找。就在这时候，伟大领袖毛主席与世长辞了，校长于是决定，学校停止一切活动，全力以赴悼念毛主席。读者读到这里，可能会想，如果不是毛主席逝世，还有什么理由能够阻止继续查找那个小流氓呢？如果不是毛主席逝世，那该要查到猴年马月呀！在这篇作品中，如果没有一九七六年这个特殊的时间性环境，发生在学校的这个关于流氓作文的故事便毫无意义。

由上述这个例子，我们还可以看出，环境的某些因素对于一篇作品可能具有不可低

估的作用，有时候这种特定的环境甚至可能是整个作品的支撑点。

第二节 环境的功能

在对环境的构成进行了机械的分类解读之后，我想着重讲一讲环境描写在文学作品中的艺术功能。

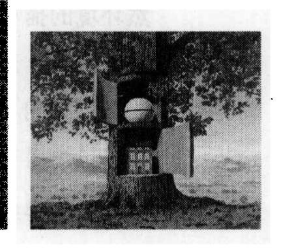
环境描写的第一个功能是营造氛围。

每一件文学作品都应该有一种独特的迷人的艺术氛围，没有艺术氛围的作品是难以感染读者的。作品艺术氛围的营造与渲染有许多手法，环境描写可能是最为有效的一种。鲁迅的《社戏》中有一段关于小河风景的描绘："两岸的豆麦和河底的水草所发散出来的清香，夹杂在水气中扑面的吹来，月色便朦胧在这水气里。淡黑的起伏的连山，仿佛是踊跃的铁的兽脊似的，都远远地向船尾跑去了。"这是一段自然环境的描写。一群孩子好不容易得到了一条大船，得到家长的许可，去赵庄看社戏。坐船去赵庄的路上，作者通过孩子们的视角写到了河岸的风景，豆麦和水草都散发出清香，月色呈现出一种朦胧之美，起伏的连山像铁兽的脊背，在踊跃，在奔跑。这些自然环境的描绘便造成了一种氛围，这种



氛围是宁静的、温馨的、充满诗情画意的，与孩子们当时那种欢快喜悦的心情是和谐一致的。因此我们说，这一段环境描写就为作品营造了一种艺术的氛围。有了这种氛围，作品才有了艺术感染力，读者才可能进入作品之中，进入作品的意境之中，进入作品的人物之中，进入作品的思想之中。

相比之下，外国作家比中国的写作者更加看重用环境描写来制造艺术氛围，他们往往在作品中不惜笔墨大段大段地描绘环境，像法国的巴尔扎克和俄国的肖洛霍夫都是环境描写的大师。如肖洛霍夫的长篇小说《静静的顿河》一开篇就用油画式的笔触写到了顿河岸边的风景："麦列霍夫家的院子在村子的尽头。牲口圈的两扇小门朝着北面的顿河。在长满青苔的灰绿色白垩巨石之间有一条八沙绳长的坡道，下去就是河岸，遍地是珠母贝壳，河边被水冲击的鹅卵石形成了一条灰色的曲岸。再过去，就是微风吹皱的青光粼粼的顿河急流。东面，在用红柳树编成的场院篱笆外面，是黑特曼大道，一丛丛的白艾，马蹄践踏过的、生命力顽强的褐色车前草；岔道口上有一座小教堂；教堂后面，是飘忽的蜃气笼罩着的草原。南面，是白垩的山脊。西面，是一条穿过广场、直通到河



边草地去的街道。”作者从东南西北四个方位来写环境，运用了大量的数词和形容词，将环境写得精细而逼真，不仅有效地交代了人物生活的处所，而且一开始就让顿河迷人的风光迷住了读者，把读者一下子就拉入了那种独特的艺术氛围之中。

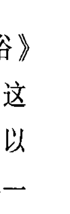
环境描写的第二个功能是增强意蕴。

意蕴指文学作品内在的含义，成功的环境描写可以增加和强化作品内在的含义，使作品的思想内涵更丰富、更饱满、更有张力。艾伟的小说《走四方》可以说是一篇以环境描写为主的小说，作品以一个货郎的目光看乡村，主要写乡村这些年的世风日下，过去的乡村虽然贫穷，但人与人之间有一种真情存在，然而这些年乡村随着商品经济的发达，昔日的那种真情已经荡然无存了。作品中有一段关于社会环境的描写：“我做生意前，都同他们说清楚，我这些都是假货、劣质品，穿不了多少日子的。可是，这些乡下人很奇怪的，奇怪得可爱，他们就是喜欢我这些伪劣产品。他们平时穿得破破烂烂，过年都喜欢穿得讲究。也就是说，我卖给他们的东西只要对付得了过年就可以啦。每年的大年初一，老乡们就会把自己打扮得光光亮亮，自以为像城里人了。”这一段文字虽然写的是如今乡村人的心理活动，但实际上写的一种社会环境，从这一环境的描写中，我们知道了伪劣产品为什么会拥有那么大的市场，我们进而还从乡村人那种奇怪的消费心理中看到了今天的乡村人变得多么虚荣和虚假甚至是虚伪。所以说，环境描写可以增加作品的意蕴，强化作品的意蕴。

笔者写过一篇题为《侄儿请客》的小说，其中我用对比的手法写到乡村当下的社会环境："回想起来，那个时候的油菜坡的确非常可爱，人们都勤劳善良，热情大方，尊老爱幼，民风真是淳朴极了，不管你走到哪家门口，都会有一股浓浓的乡情扑面而来。可是这几年，情况就大不相同了，年轻力壮的大都出外打工了，村子里只剩下一些老弱病残的人。田里看不到庄稼，路上的野草倒是长得比人还高。农户人家的大门差不多都是关着的，从门口经过想找一口水喝都难。偶而也能碰见几个中途回家的打工者，他们面色枯黄，目光黯淡，行色匆匆，神情焦虑，看上去都像是想钱想疯了。"这一大段关于乡村背景的描写就隐含或者说渗透了写作者对当下乡村状态的深刻反思与深层忧虑，从而有效地增加和有力地强化了作品的思想意蕴。

环境描写的第三个功能是构建情节。

环境是人物生存的空间，是人物活动的舞台，环境对人物有巨大的影响力，可以孕育人物、培养人物乃至改变人物。同时，人物对环境也有一种反作用力，人物可以对抗环境、改变环境、创造环境。这样说来，环境有时候就能构成人物行动的动机，因此也



就具有了构建情节的作用。笔者写过一篇题为《娘家风俗》的小说，女主人公雨花的娘家在一个名叫油菜坡的村庄，这地方有一个风俗，女儿带女婿回到娘家不能同房。我们可以把这个风俗看作一种环境。雨花的父母以及更上辈的人都一直生活在这种环境里。然而，在另一种环境中长大的女婿和到外面开放的世界里生活过的女儿却无法适应这种环境，于是他们就想打破这种传统的禁忌，小两口便到集镇上去花钱开房。可是这一对小夫妻的举动却被娘家邻居钱叔发现了，惟利是图的钱叔便以此敲诈小夫妻，说如果不给一百块钱他就将这个秘密告诉雨花的父亲，而雨花的父亲正是这种风俗的坚定捍卫者。小夫妻无可奈何，只好答应给钱。然而，正当女婿要把钱交给钱叔的时候，雨花的父亲一把将钱夺回来了，他跳起来对钱叔吼道："谁要你保密？我女婿女儿同房又不违法，要你保什么密？我看你是钻进钱眼儿里去了！"从此，女儿和女婿回娘家不能同房的禁忌被彻底打破了。"就在那天晚上，岳父指着楼上那间空着的寝室对我和雨花说，从今晚起，你们住那间吧。"这篇作品的情节可以说就是围绕着这种风俗构建起来的，因为这种风俗，女婿和女儿才去外面开房，以此对抗这种风俗。因为到外面开房，钱叔才趁机敲诈，他是利用了这种风俗与禁忌。父亲为了抵制钱叔的敲诈，才主动打破了这一传统禁忌。所以说，环境是这篇小说情节的支撑点和主要构件。

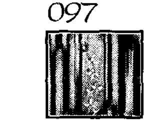
前面提到的迟子建的小说《清水洗尘》，实际上也是由特殊的环境构建的故事情节，如果没有一年之中只洗一次澡并且定在腊月二十七晚上这个风俗习惯，作品中的几个精彩插

曲都不能成立，尤其是蛇寡妇请天灶爹去为她补澡盆这场戏就更是站不住脚，而这场戏又恰恰是这篇作品中最有意味的一个细节。由此我们进一步看出，环境描写的确有构建情节的功能。

环境描写的第四个功能是刻画人物。

人际关系的描写是环境描写的一个重要方面，在社会环境的诸多内容里，人际关系是最主要的内容，而通过对人际关系的描写与展示来刻画人物则是人物塑造的一个基本方法。这里再以艾伟小说《走四方》为例，作者为我们展示了多种人际关系，比如冯开与养母，小时候养母对冯开是那么关爱，冯开当时对养母是那么孝顺，而后来，长大的冯开却对养母是那么冷酷无情，现在，养母死了，冯开却一点悲伤也没有。还有货郎与几个女人之间的关系，从前，货郎来到村里，情人们对他都是真诚的；而如今，情人们盼望他来都是盼望他给她们带来一些物质的东西。小说结尾部分写到了货郎与情人小吕的关系，其中有这样的句子："小吕老远就听到了我的汽车声。她依在门边，对着我傻笑。我从汽车上下来时，她爬到汽车上，找她喜欢的玩意儿。每次我来，都是她的节日，有那么多东西供她挑，这等于在她自己

人际关系的描写是环境描写的一个重要方面，在社会环境的诸多内容里，人际关系是最主要的内容，而通过对人际关系的描写与展示来刻画人物则是人物塑造的一个基本方法。



家门口赶了一次集……一会儿，小吕挑了几件衣服，从汽车上爬了下来。她说，这送我了。”在这一段关于情人关系的描写中，读者看不到男女之间的情感交流，我们能看到的仅仅只有商品来往，所以我们感到如今的情人关系已经变成了商品关系。一段简单的环境描写，便将小吕这个人物写活了。接下来，作者也写到了货郎和小吕在床上的事情。在床上，正要进入高潮的时候，小吕提出要货郎帮她办一件事。她说她奶奶快不行了，要货郎帮她买一套寿服。货郎满口答应，说一定替她买一套最好的，丝绸的。小吕却说，不用那么讲究的，你不是有那么多假货吗？假货就成。货郎听了这话，感到全身发冷，马上停止了运动。小吕为自己的奶奶买寿服，却要买假货。在这里，血缘关系和亲情关系已经完全被金钱关系取代了，小吕这个人物形象便更加丰满了，更加发人深思了。

第三节 环境的描写

关于环境，写作者最应该知道的是环境描写的方法。接下来我将结合对一些经典文学作品的阅读以及自己的写作经验，介绍几种环境描写的有效方法。



环境描写的方法，许多写作教科书上都有精辟的总结，比如静态描写与动态描写相结合，直接描写与间接描写相结合，具体描写与抽象描写相结合等。关于这些，应该说都比较容易理解和把握，所以我在这里就不想赘述。

下面，我主要想从审美的角度对文学作品中的环境描写提出几点要求，然后介绍一些适用的写法。

各种门类的艺术应该是相通互涉的，文学作品更应该吸收和借鉴音乐、绘画、建筑等艺术样式的某些表现手法，增强自身的艺术美。就环境描写而言，我们应该把文学作品中的环境描写与绘画联系起来，尽力使文学作品中的环境描写呈现出一种绘画的美感。这里，我想提出三点想法。

第一，写好风景，让读者在阅读文学作品时产生一种欣赏风景画的美感。

风景是一定地域内由山水、花草、树木、建筑物以及日月雨雪等自然现象构成的可供人们观赏的景象。文学作品中成功的风景描写应该就是一幅风景画。

那么，如何写好风景呢？一是要注重色彩描写，二是要善于运用拟人化的技巧。比如朱自清的散文《桨声灯影里的秦淮河》中



对河岸风景的描写："岸上原有三株两株的垂杨树，淡淡的影子，在水里摇曳着。它们那柔细的枝条浴着月光，就像一支支美人的臂膊，交互的缠着，挽着；又像是月儿披着的发。而月儿偶然也从它们的交叉处偷窥着我们，大有小姑娘怕羞的样子。岸上另有几株不知名的老树，光光地立着；在月光里照起来，却又俨然是精神矍铄的老人。"作者写岸边的垂杨树，不仅写出了树的色彩，树的动感，而且把树当作人来写，写得逼真如画，让读者如临其境。像这样的景物描写，不仅为作品营造了很好的氛围，而且也丰富了作品的美感。

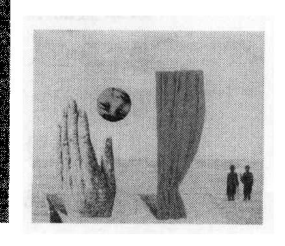
第二，写好风情，让读者在阅读文学作品时产生一种欣赏风情画的美感。

风情指的是特定地域里的那种具有独特意趣与微妙情怀的风土人情。如果写作者把这种风情写好了，人物也就鲜活了，同时作品中又多了一种别有魅力的风情美。

怎样才能把风情写好呢？我觉得写作者应抓住两点，一是努力写出独特的意趣，二是努力写出微妙的情怀。

迟子建的小说《清水洗尘》中就有好多幅迷人的风情画。比如关于那个蛇寡妇的描写。腊月二十七晚上洗澡的时候，蛇寡妇穿着绿色软缎棉袄，黑着眼圈来到了天灶家。她家澡盆漏水，是来请天灶父亲去她家帮她堵漏的。天灶父亲是个热心人，想去帮她堵漏，便问她家有锡没有。天灶母亲警觉地问，要锡干什么？蛇寡妇说家里没有锡，天灶父亲就说，那就没法补了。天灶母亲马上说，随便用脸盆洗洗吧。蛇寡妇却说一年才洗一回澡，不能将就，非让天灶父亲去帮

她堵漏不可。天灶父亲到底还是不顾妻子的不乐意去了蛇寡妇家。天灶父亲出门时回头看了一眼老婆，“得到的是一个不折不扣的白眼和她随之吐出的一口痰，那道白眼和痰组成了一个醒目的惊叹号，使天灶的父亲在迈出门槛后战战兢兢的。”天灶父亲去蛇寡妇家迟迟没有回来，天灶母亲就六神无主，紧张、焦虑，连一年一次的洗澡也洗得很草率：“母亲历年洗澡都洗得很漫长，起码要一个钟头。说是要泡透了，才能把身上的灰全部搓掉。然而今年她只洗了半个小时就出来了。”她一出来就问天灶，你爸回来没有？得知丈夫还没有回来，便忧戚地说，去了这么长时间，十个澡盆都补好了。天灶的父亲不仅帮蛇寡妇补了澡盆，还帮她掏了烟洞，所以耽搁了时间。天灶父亲回来时，天灶母亲眼眉一挑说：“哟，修了这么长时间，还修了一脸的灰，那漏儿堵上了吧？”父亲张口结舌地说：“堵上了。”母亲从牙缝里迸出三个字：“堵得好？”父亲茫然答道：“好。”母亲哼了一声，父亲便连忙红着脸补充说：“是澡盆的漏儿堵得好。”以上叙述的是《清水洗尘》中的一个小插曲，这个小插曲生动地描写了天灶父亲和天灶母亲因蛇寡妇而引起的一系列的言行举止和心理活



动，由于作者抓住了独特的意趣和微妙的情怀，这一风土人情便显得非常迷人，让读者感到趣味无限，美感无穷。

第三，写好风俗，让读者在阅读文学作品时产生一种欣赏风俗画的美感。

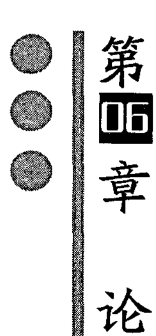
风俗指的是社会上长期形成的风尚、礼节、习惯等的总和。写作者如果把风俗的独特性写好了，作品中就会呈现出一种类似风俗画的美感。

写作者怎样写好风俗呢？我认为最好的技巧是动态地去写风俗。所谓动态地写风俗，有两层意思，一是通过人物的眼光去看风俗，二是写出风俗的发展与变化。

笔者有一篇小说叫《山上有个洞》，山上那个洞是一道风景，是俏俏的丈夫吕子胜上山打兔子发现的，后来吕子胜进城卖兔子皮就将这个洞讲给城里人听，于是就有一个背照相机的城里人来这里看洞。背照相机的人看完洞就在俏俏家住了一夜，他发现这个地方有一个非常独特的习惯，即女人都在门口土场上洗澡，脱光上衣，抓着乳头洗，见了陌生人也不回避。背照相机的人把俏俏洗澡的镜头也拍下了，后来连同那个洞的照片一起登上了旅游画报，于是来这个地方看洞的人便络绎不绝了，人们看完洞下来，都要在俏俏家住上一夜，为的是看俏俏在门口洗澡。游客中也有女人，当然是城里女人，城里女人在俏俏家洗澡时却躲进屋里，这让俏俏觉得奇怪。俏俏问城里女人为什么不在外面洗澡，城里女人说在外面洗澡不文明。此后，俏俏也不在外面洗澡了，也关在屋里讲文明了。可是，打从俏俏改变了在外洗澡的习惯之后，再也没有客人来看洞了。吕子胜为了使自己家的生意再

兴隆起来，就想再吸引外地人来这里看洞，于是就说服自己的妻子俏俏恢复在门口土场上洗澡。自从俏俏恢复在门口土场上洗澡以后，外地的游客又络绎不绝地来这里看洞了。在这个作品中，我是通过背照相机的人去写俏俏在外面洗澡这一风俗的，并且写出了风俗的发展变化，所以这篇作品中的风俗描写是成功的，具有风俗画的味道。

关于文学作品中的环境，还有一个环境的限制问题，智慧的写作者往往会在环境的限制方面显出匠心。关于环境限制的技巧，在后面的章节里我们会具体谈到。



第06章 论主题

在文艺理论教科书上，文艺理论家们将文学作品的构成大致分为三个层次，认为一部文学作品是由语言层、现象层和意蕴层构成的。他们所说的意蕴，指的是文学作品内在的深层含义，实际上就是文学作品的主题。

那么，怎样给文学作品的主题下一个定义呢？我认为，主题也就是题旨，如果要和意蕴这个概念挂钩的话，我觉得可以给主题下这样一个定义：主题是渗透在一部文学作品中的主导意蕴。一部文学作品可能有许多意蕴，但这些意蕴是有主次之分的，占主导地位、核心地位和统帅地位的意蕴就是主题。或者说，主题

就是一部文学作品的主要思想。

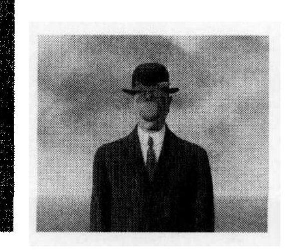
关于主题的定义，我认为怎么表述并不重要，对于主题的内涵，任何写作者和阅读者都应该是心知肚明的。在研究主题这个问题时，我认为重要的是探讨主题的生成和存在，并在此基础上进一步探讨主题的提炼原则与表达技巧。

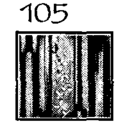
第一节 主题的生存

我以为，文学作品的主题有三个生成点，也可以说文学作品的主题有三种存在状态。

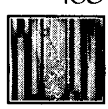
第一，作者确立的主题。

这个主题是从写作者这个点上生成的，它存在于写作者的构思和传达之中。写作者确立主题有两种情况，一种情况是通过对生活的积累、分析、研究、加工、改造而提炼出来的，这种主题来源于生活。比如笔者的小说《两个人的会场》，通过写当年的批判





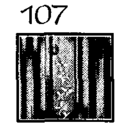
者和被批判者同时到会场上怀念过去，表现了人性之中渴望自由又害怕自由的矛盾。这篇作品无论是主要人物还是基本情节，都是生活中真实存在的，属于我的生活积累，尽管我写这篇小说的灵感来自弗洛姆《逃避自由》中的一段话，但这篇作品的主题严格说来还是从生活中提炼出来的。另一种情况是作者已经有了一个明确的主题，然后带着这种主题去寻找能够说明或印证这个主题的生活，这种主题来自于思想。比如笔者的小说《吃的喜剧》就是先有主题后编故事的，记得当时我脑子里有了一个报复的念头，为了把这个念头形象地表达出来，我就编了朱八桂请村长吃饭、村长又请乡长吃饭的情节。尽管文学理论教科书上反对写作者主题先行，提倡写作者从生活中发掘主题，但在写作实践中，这两种确立主题的方式实际上是并存的，并且在我看来没有对错之分、高下之分、优劣之分，两种方式都可能写出优秀的文学作品来。不过，由于确立主题的出发点不同，作品的风格可能会有所区别。从生活到主题的写作者，写出来的作品往往更具有生活的实感。从主题到生活的写作者，写出来的作品常常更有理性色彩。比如小说、散文等文体的作品，写作者从生活中提炼主题的方式运用要多一些，这类作品的生活实感就多一些；而寓言、杂文和诗，写作者恐怕大都是先有了一种理念和思想，然后再将这个主题注射到生活或形象中去的，这类作品往往都充满了较强的理性色彩。还值得说明的一点是，由于写作者的生活来源不一样，那他确立主题的方式就可能不一样。毛泽东说过，生活是文艺的惟一源泉，但生话有两种，一种是现实生活，一种是书本生活，这两种



生活都是文艺的源泉。有些写作者是从现实生活中获得的写作灵感，有些写作者则是从书本生活中获取的写作灵感。从现实生活中获得写作灵感的写作者一般都是从现实生活中提炼主题的，从书本生活中获取写作灵感的写作者恐怕大多是主题先行的。

第二，读者理解的主题。

这个主题是从读者这个点上生成的。读者理解的主题既与作者和作品有关，更与读者自身的情况有关。由于读者的生活经验、知识积累、阅读能力、审美趣味等因素不一样，他们对同一个作者的同一部作品的理解就会不一样。读者理解的主题当然也有和作者确立的主题一致的情况，并且这种一致的情况还很多。但在不少的时候，读者理解的主题往往与作者确立的主题存在着差异。更有意思的是，对于同一个作者的同一个作品，不同的读者经常会理解出迥然不同的主题来。比如读曹雪芹的《红楼梦》，有的读者认为这是一个家族的悲剧，通过对四大家族由盛而衰这一过程的描写，揭示了封建社会必然灭亡的历史趋势，体现了作者有心补天却无力回天的遗恨；有的读者认为这是一个爱情悲剧，通过贾宝玉、林黛玉、薛宝钗三人之间的爱情纠葛，揭露了封建制度对真正爱情的



摧残，表现了作者追求自由爱情的审美理想和此恨绵绵无绝期的伤悼情怀；有的读者则认为这是一个人生悲剧，作者通过对家族关系和爱情关系的描写，发出了对人生终极意义的拷问，体现了一种念天地之悠悠独怆然而涕下的人类情怀。

第三，作品蕴藏的主题。

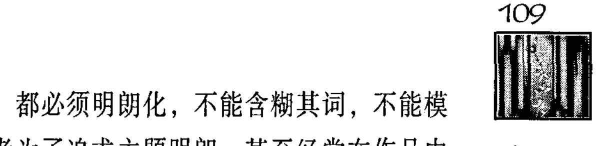
这个主题是从作品这个点上生成的。作品一旦被写作者写出来成为一个固定的文本之后，它就成了一个脱离写作者而相对独立的客观存在。作品中蕴藏的主题，可能是写作者确定的，也可能是作者在写作时压根儿没有考虑到的。如美国作家海明威晚年的小说代表作《老人与海》，通过塑造桑提亚哥这样一个孤独、凄苦、背运而又倔强、顽强的老人形象，歌颂了在失败的背后所蕴藏的强者精神和人格力量，作家借主人公在搏战鲨鱼时的一句呐喊表达了写作者给这部小说确立的主题："一个人并不是生来就要给打败的，你尽可以把他消灭掉，可就是打不败他！"但海明威没有想到，由于他笔下弱小的桑提亚哥与强大的海洋形成的强烈对比，让这部作品具有了写作者不曾想到的更大更深的主题，这个主题就是人与自然的关系。另外，作品蕴藏的主题，可能是读者在阅读时理解到了的，也可能是读者因为某种局限而尚未理解到的。不管写作者是否确立过，也不管阅读者是否理解到，这个主题都客观地存在于文本之中。比如有些古典作品，像《孔雀东南飞》，至今还有那么多读者在研究它的主题，并且不断地有关于主题的新的见解发表出来，这就说明这个文本中有许多主题一直潜藏着，写作者和从前的阅读者都不曾知道。

以上分析说明，主题有三种生成方式和三种存在状态，一是生存于作者，二是生存于读者，三是生存于作品。由于主题的生长点和存在状态不同，主题在文学作品中便拥有了巨大的魅力空间。无论是写作者还是阅读者，他们对主题都非常感兴趣，一方面把主题当做写作或阅读的突破口，另一方面都力求在主题的表现或解读上实现创新。

第二节 主题的要求

关于主题的认识，和人们关于其他事物的认识一样，都存在着一个发展的过程。从传统的观念看，无论是写作者还是阅读者，对主题的要求有三点是非常相似的，一是强调主题的教育性，也就是说写作者要在作品中突出教育意义，阅读者要从作品中发现它的教育价值。二是强调主题的明朗性，写作者要旗帜鲜明地将他的思想表现出来，提倡什么，反对什么，歌颂什么，批判什么，热

主题有三种生成方式和三种存在状态，一是生存于作者，二是生存于读者，三是生存于作品。由于主题的生长点和存在状态不同，主题在文学作品中便拥有了巨大的魅力空间。



爱什么，憎恨什么，都必须明朗化，不能含糊其词，不能模棱两可。有些写作者为了追求主题明朗，甚至经常在作品中挺身而出，直接对读者说话，生怕读者不明白他要表达什么。从阅读的角度来说，读者也习惯读那些主题比较明显的作品，有许多读者还经常试图从作品中找出能够概括这篇作品主题的话语。三是强调主题的集中性，写作者往往在一个作品中只表达一个主题，于是就围绕这个主题来选材，来构思，来传达，与这个主题无关的或者关系不大的细节都被当做枝蔓而无情地删去。阅读者也习惯于从某一个方面去把握作品的主题，如果作品稍微有点复杂的思想，阅读者就会指责这个作品主题不突出或者说主题不集中。

随着社会时代的发展，随着思维认识的进步，随着阅读需要的改变，写作者和阅读者都对主题有了新的认识，进而都对文学作品的主题有了新的审美要求。概括起来，现代写作者和现代阅读者对文学作品的主题主要有以下三个要求。

第一，要求主题具有审美性。

与传统观念中强调主题的教育性不同，现代写作者和阅读者都更加强调主题的审美性。文学写作毫无疑问应该肩负起教育的功能，但这种教育不能只是空洞的说教，而应该通过具有审美意义的形象来完成它的教育任务。也就是说，写作者在作品中表现出来的主题必须渗透着作者的审美意识，能够让读者读出作者对社会对人生的审美体验与审美感受。

写作者的审美意识有两个显著特点，一是感性与理性的交融，二是情思与哲思的交融。我在这里以刘庆邦的小说代表作《鞋》为例。作品写一个名叫守明的农村姑娘在为未婚

夫做一双鞋的全过程中的心理活动，她的心是那么真诚，那么善良，那么美好，她的情是那么专注，那么热烈，那么纯粹，但是当她把一双鞋做好的时候，未婚夫却因为要进城当工人把她抛弃了。平心而论，这篇小说的主题说不上很新，一方面歌颂了女主人公的真情实意，一方面批判了未婚夫的寡义薄情。但是这篇作品渗透着作家深沉的审美意识，他把守明姑娘那种微妙、细腻、柔软、复杂的心理活动描写得淋漓尽致，让读者觉得这个姑娘太真诚、太善良、太美好、太可爱了，谁要不娶她就是天大的遗憾，谁要抛弃她就是天大的缺德。但是，这个守明姑娘最终并没有得到她应该得到的幸福，她的情，她的爱，她的心，都没有得到应有的回应，让读者读后嗟叹唏嘘，心痛欲裂，柔肠寸断。作品中有这样一段心理活动描写："回到家，她把鞋底放在枕头边，或压在枕头底下，每天睡觉前都纳上几针，看上几遍。拿起鞋底，她想入非非，老是产生错觉，觉得捧着的不是鞋，而是那个人的脚。她把脚摸来摸去，揉来揉去，还把脚贴在脸上，心里赞叹：这脚是我的，这脚真不错啊！既然得了那个人的脚，就等于得了那个人的整个身体。有天晚上，她把那个人的脚



搂到怀里去了，搂得紧贴自己的胸口。不料针还在鞋底上别着，针鼻儿把她胸口高处扎了一下，几乎扎破了，她说：哟，你的指甲盖长这长也不剪剪，扎得人家怪痒痒的，来，我给你剪剪吧！她把针鼻儿顺倒，把脚重新搂在怀里，说，好了，剪完了，睡吧！”这一段心理活动饱含深情，把守明对爱情的理想与渴望写得极有美感。但是，她这么合情又这么合理并为之付出了辛勤努力的理想最终却没有实现，这种美被无情地撕破了，让每一个读者都感到惋惜，都对女主人公充满同情，都对那个未婚夫充满愤怒。从上面的描述与分析中可以看出，《鞋》中所传达的审美体验既是感性的也是理性的，既饱含着情思又包含着哲思。这样一来，作者要表达的主题就水乳交融地蕴含在这审美意识之中了，让读者在一种审美的情境中不知不觉地受到一种思想道德的教育。

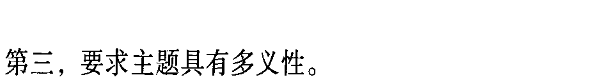
第二，要求主题具有模糊性。

与传统写作观念和阅读观念中强调主题的明朗性不同，现代写作者和阅读者都追求主题表达的含蓄与朦胧。文学作品是通过艺术形象来传达写作者的审美意识的，这种传达方式的基本特点就是暗示。暗示往往是通过了隐喻和象征来实现的，由隐喻和象征创造的艺术形象，其内涵必然带有某种程度的模糊性。而且，主题的模糊性给阅读者创造了广阔的解读的空间，能够极大限度地满足各种读者的心理需求。

这里以茅盾的散文名篇《白杨礼赞》为例。作者用拟人化的手法为我们刻画了白杨树的形象：“那是力争上游的一种树，笔直的干，笔直的枝。它的干呢，通常是丈把高，像是加以人工似的，一丈以内，绝无旁枝；它所有的丫枝呢，

一律向上，而且紧紧靠拢，也像是加以人工似的，成为一束，绝无横斜逸出；它的宽大的叶子也是片片向上，几乎没有斜生的，更不用说倒垂了；它的皮，光滑而有银色的晕圈，微微泛出淡青色。这是虽在北方的风雪的压迫下却保持着倔强挺立的一种树！哪怕只有碗来粗细罢，它却努力向上发展，高到丈许，二丈，参天耸立，不折不挠，对抗着西北风。”在这篇散文的结尾，虽然写作者在散文写作允许的范围内巧妙地点明了作品的主题，以这种白杨树来赞美坚强不屈的北方农民。但读者读了以后，获得的主题恐怕不仅只有作者点出的那些。这篇文章写于1941年，半个多世纪过去了，今天的读者读起来仍然有一种感动，我想，今天的读者很可能是从中读出了新的主题。为什么会出现这种情形呢？这就是形象大于思想的原因。作者为了歌颂北方农民，于是塑造了白杨树形象，想通过白杨树这一形象来含蓄地表达主题，这就使文章的主题有了一种模糊性。正因为这种模糊性的存在，这个文本所蕴藏的主题远远超过了作者的写作初衷，使得《白杨礼赞》成为了一篇超越时代、跨越世纪、永不过时的散文经典，它的主题是常读常新的。





第三，要求主题具有多义性。

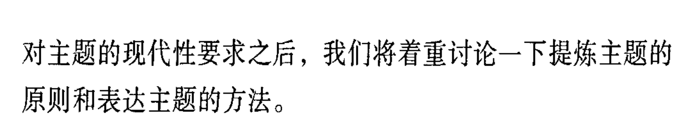
与传统观念中强调文学作品主题的集中性不同，现代写作者和现代阅读者非常注重主题的多义性。主题的多义性有几层意思，从写作者的角度说，可以在同一篇作品中表达多个主题。因为现实生活是复杂的，生活的意义也是复杂的，所以写作者有理由有责任将生活中的意义尽可能全面地表现出来，使自己的写作全方位地反映社会生活，从不同的角度表现写作者对生活的审美认识与评价，从而使作品显出多方面的审美意义。从阅读者的角度讲，一部作品的主题可以从不同的角度去把握，因而就有了各种不同的释义。现代阐释学认为，文学文本能够脱离它在创作时期的特殊而具体的语境，具有作品自身独立的语境，所以，文本的主题并不局限写作者写作时的主观意图，它是向广大读者开放的，读者有权力摆脱写作者当初的语境，有自由联系自己的生活体验，进而创造一个新的语境，从而解释文本中蕴含的各种隐喻意义或象征意义，得出新的主题。

这里举现代诗人卞之琳的诗歌名篇《断章》为例。“你站在桥上看风景，/看风景的人在楼上看你。/明月装饰了你的窗子，/你装饰了别人的梦。”这首短诗的主题就是多义的，不同的读者有可能读出不同的主题。有的读者认为这首诗表达了诗人对爱情生活的观察与沉思，站在桥上的人和站在楼上的人是一男一女，至于哪一位是男哪一位是女并不重要，重要的是他们并没有相互对视，站在楼上的人爱着站在桥上的人，而站在桥上的人却爱着别处的风景，可以说楼上的人只是单相思，也可以说桥上的人有了第三者。总之，诗

人写出了爱情关系的复杂性。有的读者则认为这不是写男女爱情的，而是泛写人际关系的。在社会生活中，每个人虽然都是独立的个体，但时时处处都在与他人发生着关系，人与人之间是相互依存又相互制约的，人与人之间是互为风景的，你在把别人当作风景看的时候，另一个别人也在把你当作风景看。诗人似乎在告诉我们：作为社会关系总和的人，总是有太多的限制，不可能进入世外桃源，获得绝对的自由。有的读者进而将这首诗的主题推得更广，扩得更大，认为它揭示了万事万物的相对性。你看风景，看风景的人在看你，你又成了别人眼中的风景。明月装饰了你的窗子，你又成了别人的梦的装饰，这说明宇宙间的万事万物都是相对而言的。

第三节 主题的表达

在归纳总结了现代写作者和现代阅读者



对主题的现代性要求之后，我们将着重讨论一下提炼主题的原则和表达主题的方法。

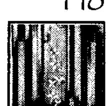
写作者对主题的提炼，向来有三个基本原则。一是主题新颖，二是主题深刻，三是主题宽广。主题新颖就是要求写作者对社会对人生对世界有新的思考与见解，给读者提供新的审美经验；主题深刻是要求写作者对生活既要有形而下的思考又要有形而上的思考，力求将感性的认识上升到理性的认识；主题宽广要求写作者在写作的时候既要入乎其内又要出乎其外，入乎其内，有一种生活实感，出乎其外，有一种普遍的概括意义。

那么，在具体的写作实践中，写作者怎样才能使主题新颖、深刻、宽广呢？下面，我想提供几个可供操作的表达主题的方法。

第一种方法：象征法。

象征是一种运用十分广泛的艺术手法，它有三个特点：①用某一事物代表、表示别的事物；②用以代表、表示别的事物的这一事物必须具有独特而完整的形象。③这一事物的象征意义大于这一事物的本身。

象征手法对表达主题具有多方面的艺术效力，它既能使主题具有模糊性，产生多义性，又能增强主题的审美性。如曾卓的诗歌名作《悬崖边的树》：“不知道是什么奇异的风/将一棵树吹到了那边——/平原的尽头/临近深谷的悬崖上/它倾听远处森林的喧哗/和深谷中小溪的歌唱/它孤独地站在那里/显得寂寞而又倔强/它的弯曲的身体/留下了风的形状/它似乎即将倾跌进深谷里/却又像是要展翅飞翔……”诗



人曾卓在文化大革命中受到冲击，备受折磨，但他始终没有被苦难击倒，一直顽强不屈地生活着。这首诗显然是诗人坎坷人生际遇的形象写照，表现了诗人惨遭厄运却不屈不挠的坚强信念。但是，诗人没有像写政治抒情诗那样直抒胸臆，而是塑造了一棵树的形象，用一棵悬崖边的树来象征人，显得形象可感而又含蓄隽永。那棵树虽然临近深谷的悬崖，孤独而危险，但它却不怕孤独，临畏不惧，依然保持着乐观向上的态度，它的身体虽然被狂风扭曲了，但它却仍然做出展翅飞翔的英勇姿态。诗人用象征的手法来表达主题，让读者一方面感受到了一棵独特的树的形象的美，一方面获得了超越树的许多人生感悟。这棵树的形象因为既有它的独特性又有它的普遍性，所以它象征的意义就远远地超越了一棵树本身，这样就使这首诗的主题拥有了宽广的阐释空间。另外，这首诗既有感性的描绘又有理性的延伸，所以既显示了形而下的意义也蕴藏了形而上的意义，主题于是显得深刻而又宽广。

第二种方法：反讽法。

反讽是现代文学作品中常见的一种艺术手法，它与讽刺有相似之处又有本质的区别。相似之处是，二者都以矛盾和荒谬的事

反讽是现代文学作品中常见的一种艺术手法，它与讽刺有相似之处又有本质的区别。相似之处是，二者都以矛盾和荒谬的事物为描写对象，从而加以怀疑、揶揄和嘲笑。

物为描写对象，从而加以怀疑、揶揄和嘲笑。不同之处在于，反讽的运用者不像讽刺的运用者那样，站在二元对立的一方对另一方进行明确的假恶丑和真善美的判断，从而对真善美进行歌颂，对假恶丑进行鞭挞，而是超越相互对立的二元，站在一个更高的平台上来审视、拷问这矛盾和荒谬的事物。

因为善于反讽的写作者对写作的对象不作出明确的判断，所以这种作品的主题就显得模糊而令人玩味，从而具有了复杂性和多义性。这里举苏童的小说《神女峰》为例。这篇小说的人物很少，李咏和描月是一对恋人，李咏的朋友老崔是一位成功的商人，他们都住在长江下游某个城市。故事发生在一条逆水而上的船上，李咏和描月是去三峡看神女峰，“描月是在一张长江游览图上知道它的，神女峰的形状确实像一个守江而望的女人。描月也不知道为什么独独是神女峰让她产生了无限的想象。”商人老崔坐船去武汉做生意。他们三个人包下了一个二等舱。情节说起来其实很简单，由于几句说笑，几个眼神，几回争吵，几番交谈，三个人物之间的关系就发生了剧烈的变化。李咏和描月本来是恋人关系，可后来描月背叛了这种关系；李咏和老崔本来是朋友关系，后来老崔却背叛了这种关系。描月和老崔之间本来没有关系，后来因为各自的背叛便产生了一种新的关系。苏童在作品中着力写了许多荒谬和矛盾，比如李咏对老崔是非常尊重的，拿拖鞋这个细节就很说明问题，他先给老崔拿了拖鞋，其次才给女友描月拿，结果老崔偷偷地将他的女友勾引到了手；老崔头天晚上还对描月说李咏是他兄弟，“李咏是个大好人，老崔说，他是我兄弟，你知道的，他很信赖我。”可他第二天

就把兄弟的女友带着私奔了。再看描月，不久前的一个晚上还和李咏在街心花园热烈而浪漫地拥抱接吻，可遇上老崔没两天就移情别恋跟他中途下了船。除了描写人物与人物之间的荒谬之外，整个作品在构思上也暗示了一种矛盾与荒谬。作品题为“神女峰”，神女峰应该是一种忠诚的象征，但在这篇题为“神女峰”的作品中，作者描述的却是背叛的故事。这是一种典型的反讽手法。那么，这篇作品的主题是什么呢？正如前面所说，反讽者没有对这些背叛作出正面的评价，作者似乎在冷眼旁观，然后不动声色地为我们描述了这个荒谬而矛盾的故事。当然，这个作品毫无疑问是有主题的，只是作者不愿意给它确立一个明确的主题，好像是要有意留给读者去思考。不过，作者的倾向性还是明显的，这种倾向性在小说结尾有所流露：“我们记得后来的旅程中李咏一直郁郁寡欢，只是在轮船经过著名的神女峰时，李咏突然露出一种难得而古怪的微笑，他盯着神女峰凝望了好久，最后说，操，这就是神女峰？”这个结尾显然是颇有深意的，似乎更具有反讽的意味，读者读到这里肯定无法释怀，不得不掩卷而陷入久久沉思。

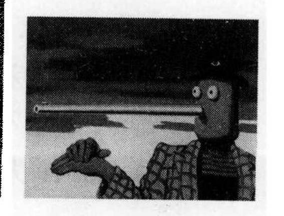
第三种方法：消解法。

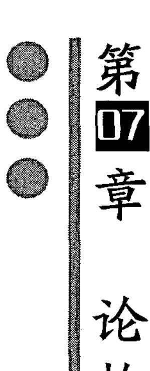
消解是现代主义写作者常用的一种艺术手法。传统哲学把握世界的方式是建立在诸如善与恶、肯定与否定、本质与意外这一类二元对立的基本模式之上的。这种基本的把握事物的模式已经深入人心，并得到人们的广泛认同，甚至形成了一系列固定的等级秩序。所谓消解，就是解构二元对立，在一个特定的时空里将某些等级秩序颠倒过来。

写作者用这种颠覆的思维来进行写作，就有可能对事物进行新的审视，作出新的评价，从而表达出新的主题。这里以韩东的经典诗歌《大雁塔》为例。诗中写到："有关大雁塔/我们又能知道些什么/有很多人从远方赶来/为了爬上去/做一次英雄/也有的还来第二次/或者更多/那些不得意的人们/那些发福的人们/统统爬上去/做一次英雄/然后下来/走进下面的大街/转眼不见了/也有有种的往下跳/在台阶上开一朵红花/那就真的成了英雄/当代英雄/有关大雁塔/我们又能知道些什么/我们爬上去/看看四周的风景/然后再下来。"大雁塔是位于古城西安的一处风景，这个建筑作为一处历史遗迹，无疑有它的价值与意义，至少它是某种文化的象征，某种精神的象征。大雁塔的象征意义，早已经成为一种等级秩序在人们心目中固定下来了，所以才有那么多人去攀登大雁塔，去欣赏大雁塔，或者说去朝拜大雁塔。但是韩东这首诗却把大雁塔在人们心目中的那种固定的等级秩序破坏了，颠覆了，从而消解了大雁塔长期具有的象征意义。我们读完这首诗，再也不觉得大雁塔如何伟大和怎么崇高了，再也不觉得那些登大雁塔的人是英雄是好汉了。然而，诗人将大雁塔拥有的那些传统的意义消解之后，又给我

们确立了什么新的意义呢？反复阅读这首诗，我们好像看不出什么明朗的确定的意义来。但是，在这首诗歌中，那种无法言说的意味倒是非常丰富的，它让读者产生无穷无尽的思考。这样说来，我们就可以认为《大雁塔》是一首主题模糊而多义的作品了。

关于文学作品的主题，有一些具有探索意识的现代写作者，曾经倡导过无主题写作，并且也写出了一些在他们看来没有主题的作品。但是，在我看来，真正的文学作品只存在着主题的多与少、明与暗、深与浅的区别，绝对没有主题的文学作品是不存在的。我认同那种主题即灵魂的说法，如果一篇文学作品没有主题，那就意味着这篇作品没有灵魂。一篇没有灵魂的作品肯定说不上是一部好作品。





第07章 论构思

写作者写作的过程与女人生孩子的过程十分相似，两者都必须经历三个阶段。女人生孩子的三个阶段是受孕、妊娠和临盆，写作者写作品的三个阶段是积累、构思和传达。所以有人说，写作是一种艺术生产。关于积累，我认为比较简单，其中有生活积累、思想积累、艺术积累和语言积累等等，这里没有必要单独研究。关于传达，在以后的章节里我会反复提到。在这一章里，我想专门讲一讲构思的问题。

首先我还是为构思下一个定义。我认为构思是写作者在积累完毕之后到传达开始之前这个阶段的思维活动。在这个定义中，除了时间

这个重要概念之外，还有一个关键词，那就是思维。构思实际上就是思维活动。

思维有许多种类型，有形象思维和抽象思维，有求同思维和求异思维，有感性思维和理性思维，有定势思维和发散思维。每一个写作者，构思的思维活动肯定是不一样的。但是，可以肯定地说，任何一位写作者在构思过程中都会经历三个时期。以时间顺序来分，这三个时期分别为启动期、模糊期和明朗期。下面我们就来具体而细腻地描述一下写作者在构思过程中不同时期的心理活动轨迹。

第一节 构思的诱因

首先我们来研究一下写作者在构思启动期的主要心理活动。重点要弄清楚写作者的构思是怎样启动的。

写作者是在思维启动之后进入构思状态的。那么，写作者的思维怎样才算启动呢？





或者说，思维启动之后有些什么特征？我的感觉是，构思一旦启动之后，写作者就会感到心情激动，心潮涌动，心房轰动，心弦颤动，心神冲动，有一种寝食不思、坐立不安的感觉，产生了强烈的写作欲望。也有许多写作理论家将这种心理特征称为灵感。关于灵感，以后我还会专门提到。

在描述了构思启动期的心理特征之后，我们再回过头来总结一下思维启动的诱因。启动是需要诱因的，回顾自己的构思经验，我认为启动构思的诱因主要有以下几种情形。

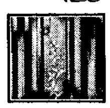
第一种，突发事件启动构思。我有一位伯妈，是一个普通的农村妇女，她身上有许多优点，也有许多缺点，在她活着的时候，我主要看到的是她身上的缺点，她的缺点主要表现在三个方面，一是有小偷小摸的毛病，二是喜欢与她的几个儿媳妇闹矛盾，三是有男女作风方面的问题，因为她的缺点将她的优点掩盖了，让我一时无法透过现象看到本质，所以我虽然一直想写她却一直没有动笔，因为不知道从什么角度去写她老人家，也就是说，我一直没有碰到启动构思的诱因。后来她去世了，死讯从老家传到武汉，我为一个亲人的突然死去感到震惊和悲痛。伯妈的死对我来说是一个突发事件，这个突发事件让我顿时有了强烈的创作冲动，我的构思很快被启动了。这时，我忽然发现，伯妈的优点正是和她的三个缺点紧紧地联系在一起的。比如她讲礼节，重亲情，在我考取大学的时候，一定要在我临走时送我十元钱，于是就不顾年事已高和身体虚弱，每天上山挖黄姜，希望凭她的辛劳和汗水凑足十元钱，然而有一天她不幸在山上摔了一跤，差点送了命，这么一来就不能继续上山挖黄姜了，结果黄姜

只卖了七元钱。但是，在我离家上大学的头一天，伯妈还是凑足了十元钱送给了我，当时我和我母亲都不知道伯妈那三元钱是从什么地方来的，后来才知道，伯妈为了凑足十元钱，居然偷了我母亲的三个老南瓜卖给了供销社食堂。因为伯妈突然离开了这个世界，所以我就能更加冷静更加客观地看这个人物，因此很快看到了伯妈性格的多面性和复杂性，于是就迅速进入了构思状态。这篇关于伯妈的作品，从构思到写作非常顺利，作品的名字叫《伯妈小传》。

第二种，意外发现启动构思。我曾经写过一篇题为《一朵黄菊花》的小说。这篇小说的诞生纯属偶然。大学时代我曾朦朦胧胧地爱过一个女孩，她是我的家乡人，是我回家度假时在车上偶识的，她留着一对长辫子，看上去非常古典而温柔。后来我主动给她写信，表达了对她的爱慕之情。女孩很单纯，很快就答应了我，并给我寄了她的照片，她的那一对长辫子在照片上十分显眼。女孩在我家乡工作，因为爱我，她经常去看望我的母亲，还照顾过我的弟弟，为我们家做了许多事。但是，我大学毕业留到武汉之后就狠心地和她分手了。许多年之后，有一天我在清理旧照片的时候，意外地在我的旧

影集里发现了一张老照片，就是那个被我抛弃的女孩当初寄给我的那一张留着一对长辫子的照片。这张意外发现的照片让我的眼睛豁然一亮，让我的灵魂顿时一颤，许多往事扑面而来，负疚之情油然而生，一种强烈的写作欲望就这样来临了，我很快进入了构思状态。

第三种，阅读顿悟启动构思。在丰富的现实生活中，我们会遇到许多事情许多人物，也许我们也认为这些事情和这些人物可以作为写作素材，但是一时却找不到一种写作的感觉，也就是说没有一个诱因能启动我们的构思。比如，我有一位堂兄，他是一个老实巴交的农民，农村改革开放之前，他几乎是没有什么自由的，每天要听从队长的安排去田里干活。当时，生产队经常开社员大会，堂兄是最讨厌开会的。他常常在会场上打瞌睡，被队长多次批评甚至侮辱过，他因此恨死了开会。但是，改革开放以后，土地承包到户了，生产队再不开社员大会了，堂兄也彻底自由了，可这个时候的堂兄却非常怀念起过去开会的那些岁月来了。有一个春节我回到老家，堂兄对我说："以前每年的正月初四，生产队都要开一个大会，现在不开大会了，一点儿意思也没有。"我听后觉得堂兄这个人很怪，便想写点什么，但却不知道从何下笔。后来，我读弗洛姆的《逃避自由》一书，弗洛姆在分析人性的弱点时指出，在没有自由的时候，人们总是向往自由；而当有了自由的时候，人们却又向往禁锢，千方百计逃避自由。当我读到这里的时候，我的眼睛像突然被灯照亮了，一下子想到了我的堂兄，觉得弗洛姆的这番话简直就是针对我的堂兄说的。阅读产生顿悟，阅读顿悟很快启动了我



的构思，我忽然间对堂兄这个人物有感觉了，于是就构思了前面提到过的《两个人的会场》这一篇小说。这篇小说的开头是这么写的："老别正月初四出门走走。老别一走就走到村中央的会场上来了。老别是在迷迷糊糊中走到会场上来的。老别弄不清他怎么一走就走到这会场上来了。老别发觉自己似乎是个怪东西。"

第四种，胡思乱想启动构思。每一个人，包括非常正常的人，都会有胡思乱想的时候，尤其是写作者，胡思乱想的时候更多。胡思乱想与相似联想不同，相似联想是有根据的，有依托的，有逻辑的，而胡思乱想则是天马行空，没有规律可循的。打一个比喻，胡思乱想有点像一个人坐在电视机前，手拿摇控器在不停地搜索频道，他想找一个好节目看，却不知道哪个节目好看，于是就快速地搜索，直到某一个画面猛然抓住了他，他才会停下来。当然，他也有可能搜索了半天也没找到一个好看的节目，于是就哀声叹气地关了电视。写作者的胡思乱想有时候是能启动构思的，有时候则不然，这就像那个手握摇控器搜索频道的人。不过，胡思乱想对一个写作者来说，更多的时候是会有收获的。笔者的小说《矮人塆》是在我爱

尤其是写作者，胡思乱想的时候更多。胡思乱想与相似联想不同，相似联想是有根据的，有依托的，有逻辑的，而胡思乱想则是天马行空，没有规律可循的。

人怀孕的时候构思的，严格地说起来，这个作品是胡思乱想的结果。我爱人怀孕五个月以后，肚子一天比一天大，面对那日益变大的肚子，我忍不住胡思乱想起来。我想，这孩子生下来以后是男孩还是女孩？他或者她长得像我还是像她妈？如果孩子既不像我也不像爱人，而是像另外一个男人怎么办？想到这里的时候，我的写作灵感骤然而来，马上构思了《矮人塆》。矮人刘子从生了一大串矮孩子，做梦都希望能让老婆生一个高人，可是当他老婆银秀真的生出一个高个子儿子寒娃时，刘子从却一下子傻了眼，怀疑这个高人不是自己的种。他说，我这么矮一个父亲怎么可能生出这样高的一个儿子呢？最后，这个高个子儿子被自己的亲生父亲逼走了，离开了矮人塆。

第五种，典型细节启动构思。生活，特别是成为过去时态的生活，因为时间的久远，因为记忆的淡薄，许多东西都会变得模糊，变得虚幻，惟有那些典型细节是永远无法从人的脑海中退场的。相反，时间越长它越生动。事实上，我们在很多时候都是通过一个细节而记住某一个人物或者某一个事件的。正是因为细节具有如此的魅力，写作者才特别看重细节。一个人物，一件事情，一段生活，时间过去许久以后，写作者也许什么都记不大清楚了，但只要还有一个典型细节存在，那么一切都可以被写作者复活。许多作品都是因为某一个细节的经久不息或挥之不去而引发构思创作出来的。一九八四年，我大学毕业的第二年，认识了一位女军官，我们有过一段时间的接触。十几年之后，我写了一篇题为《茶馆来信》的小说，这篇小说就是我和那位女军官之间

的一个细节引发的构思。在《茶馆来信》中，我写到了一个细节："他们好像在大学期间谈过恋爱，并且爱得很深。他们有一次差点接吻了。一天晚上，他们披着月光去湖边散步，在湖边的一棵柳树下，老洪提出吻小梦一下。小梦没说话，轻轻闭上眼睛把脸扬了起来，她的樱桃小嘴像月光下的湖水波光粼粼。可是他们没有吻成，小梦当时戴着一顶帽子，老洪正要吻时，小梦的帽子从脑后掉到湖里去了。后来他们把所有的精力都用在了打捞帽子上。"这个细节就发生在我和那个女军官之间，正是因为这个我总也难以忘怀的细节，启动了《茶馆来信》的构思。

第二节 构思的痛苦

写作者的构思启动之后，马上会进入一个相对模糊的阶段。在这个阶段里，写作者的情绪与启动期的情绪大不相同，痛苦是这

个时期的主要情绪特征。

模糊期是写作者启动构思之后出现的一种半明半昧的心理状态。构思的启动具有偶然性、突发性、短暂性等特点，甚至可以说是写作者的一时冲动。从写作经验来看，写作者并不是一启动构思就能马上构思成功的。在通常的情况下，构思启动之后，写作者往往会遇到许多的矛盾与困惑。矛盾和困惑就是写作者在模糊期的主要心理活动。如果说在构思启动的时候，写作者是充满兴奋的话，那么进入构思模糊期之后，写作者就会感到一种苦闷。毫无疑问，这种苦闷是由矛盾和困惑引起的。

具体地说，写作者在构思模糊期的矛盾与困惑主要表现在以下几个方面。

一是希望与失望。突发的写作灵感让写作者激动不已，他仿佛感到一篇成功的作品已经出现在眼前，这时候他是充满希望的；但是，短暂的冲动过去之后，他又会觉得真正的作品离自己还十分遥远，一切都是那么朦胧而没有形状，于是又会出现一种失望的情绪。

二是抽象与具体。写作者构思启动时，他的思维活动是以抽象为主的，许多东西都是粗线条的，只是呈现出一个大致的轮廓；而一篇构思成型的作品却要求是具体的，细致的，可感的。这个时候，写作者往往会感到一种抽象与具体的矛盾，情绪从而陷入苦闷。

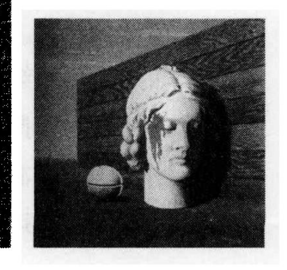
三是选择与淘汰。构思启动伊始，许多生活积累就像洪水暴发一样汹涌而来，令写作者眼花缭乱，目不暇接，一时不知道该选择哪些，淘汰哪些，所以也会出现矛盾与痛苦。

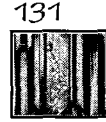
四是纪实与虚构。写作者的构思启动大都是以生活的真实为前提的，但是文学作品既要忠于生活又要高于生活，所以不能完全纪实，必须进行一些合乎艺术真实的虚构。那么怎样做到纪实与虚构相结合呢？二者之间如何有机统一呢？这也是让写作者感到矛盾与痛苦的事情。

综上所述，写作者在构思的模糊期经常会遇到希望与失望的矛盾，抽象与具体的矛盾，选择与淘汰的矛盾，纪实与虚构的矛盾。正是由于这些矛盾，写作者常常会陷入构思的痛苦之中。

在描述和分析了写作者在构思模糊期的痛苦之后，我们要认真而深入研究的一个问题是，写作者怎样迅速走出模糊期？或者说，写作者在构思中怎样尽快解决矛盾，从而尽快摆脱痛苦？根据笔者的构思实践经验，我认为下面三种方法十分有效。

第一，紧紧抓住第一个念头。第一个念头也就是写作者的初衷。在构思启动的时候，写作者的脑海里会闪出许多念头来。在这些雨后春笋般的念头中，第一个闪出来的念头往往是最宝贵的，是最有价值的，所以我们不能轻易放弃它，不能轻易否定它，而是要紧紧抓住这个念头，坚信初衷，依靠初





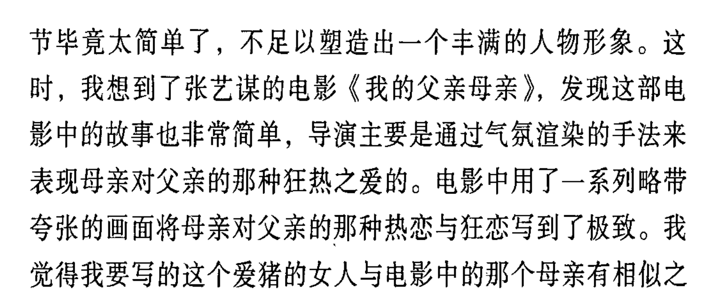
衷，完善初衷，强化初衷，表达初衷。二十世纪九十年代，我回到乡下听说了一个故事，一个乡村万元户的老婆，长得也挺漂亮，过着衣食无忧的生活，但她却和同村一个又穷又丑又傻的光棍发生过那种事。乡亲们是用讥讽的口吻给我讲这个人物的，一边讲还一边使用了下贱这样的词语。但我听后的第一个感觉却与乡亲们不一样，我认为这个女人很有思想，她用一个女人特有的方式表达了对弱者的同情。我马上进入了构思状态，打算写一篇小说。但是在构思过程中，我又产生了许多想法，比如这个女人欲望太强，想找一个光棍发泄肉欲；又比如这个女人也许是为了报复自己的男人，她的男人可能因为财大气粗经常在外拈花惹草；还比如这个女人企图以自己的肉体为诱饵好让那个勤快能干的光棍死心踏地为她家干活，等等。虽然陆续有这么多新的念头闯进我的脑海，但我最终还是没有放弃第一个念头，我坚决保护住了我的初衷。小说后来取名叫《黑鸟》，黑鸟就是作品的女主人公，我在作品中对她进行了热情的歌颂。黑鸟的丈夫叫王八开，王八开因为有钱就不愿做力气活，他让光棍憨头帮他掀门口土场上的一个石头。他对憨头说，如果你将这个石头掀走了，我给你一条裤子。憨头为了一条裤子就拼命地掀，却掀不动这个石头。王八开又对憨头说，如果你掀走了，我给你一百块钱！憨头使出吃奶的力气还是没能掀动这块石头。最后王八开对憨头说，你如果掀走了这个石头，我把老婆让你弄一回！这一下，憨头终于将石头掀走了。王八开与憨头打赌的时候，黑鸟正在屋里洗澡，两个人的对话她都听见了，黑鸟觉得王八开真是欺人太甚。憨头掀走石头以后，



要王八开说话算话，王八开这时嘲弄憨头说，憨头你真憨，我让你弄，我老婆会看得上你吗？王八开说完就大摇大摆出去打麻将去了。憨头的自尊心深受伤害，一个人坐在黑鸟门口土场上伤心地哭泣。天快黑的时候，憨头准备回家，黑鸟这时走出来叫住了憨头，她把憨头领进屋里，对憨头说，王八开叫你弄我，你就弄吧。黑鸟说着就自己解开了上衣的纽扣……作品发表之后，评论界认为黑鸟这个人物颇有新意。这新意实际上就是我的写作初衷。

第二，适当借鉴类似作品。写作者在构思的过程中，因为一时无法解决某些矛盾可能出现思路堵塞的现象。碰上这种情况，我们不妨读一读或看一看类似的作品，帮助自己打通思路，从而顺利地完成构思。所谓类似，指的是题材类似或者人物类似或者风格类似。我写过一篇题为《爱猪的女人》的小说，这个作品的构思是由一个生活细节引发的。听说有一个女人，她热爱养猪。但猪喂大了总要杀肉吃，在杀猪的时候，这个女人总是痛苦不已，一连几天泪眼汪汪，失魂落魄。我被这个生活细节感动了，决定写一写这样一个爱猪的女人。但是开始构思的时候，我却陷入了困惑与痛苦中，因为这个细

写作者的构思启动之后，脑海里一时间会出现一片乱麻的状态，许多人物，许多事件，许多场景一起在你眼前浮动，它们浑然无序，杂乱无章，让写作者眼花缭乱，不知如何取舍。



节毕竟太简单了，不足以塑造出一个丰满的人物形象。这时，我想到了张艺谋的电影《我的父亲母亲》，发现这部电影中的故事也非常简单，导演主要是通过气氛渲染的手法来表现母亲对父亲的那种狂热之爱的。电影中用了一系列略带夸张的画面将母亲对父亲的那种热恋与狂恋写到了极致。我觉得我要写的这个爱猪的女人与电影中的那个母亲有相似之处，虽然她们爱的对象不一样，但那种情怀是相似的。于是我就重新看了一遍那部电影。看完电影之后，我的思路彻底畅通了，苦闷随风而去，构思也很快明朗起来。

第三，尽快确定一条线索。写作者的构思启动之后，脑海里一时间会出现一片乱麻的状态，许多人物，许多事件，许多场景一起在你眼前浮动，它们浑然无序，杂乱无章，让写作者眼花缭乱，不知如何取舍。这个时候，写作者千万不能慌张，应该力求保持一种平静的心态，尽快从那些纷乱芜杂的人物、事件和场景中确定一条写作线索。线索确定之后，一切都会朝着明朗的方向发展，写作者于是就有可能顺利地走过构思的模糊期。线索在构思中具有纲的作用，纲举目张就是这个意思，所以有些写作理论家建议写作者在动笔之前要列出写作提纲。可以充当线索的东西很多，可以是一个人物，可以是一件物体，可以是一段时间，可以是一种心态，还可以是其他什么。前面提到过的笔者的小说《吃的喜剧》，初衷是想写乡村中人与人的关系，其中包括群众与干部，干部与干部之间的微妙的心理活动。构思启动以后，因为这方面的生活积累太多，所以材料非常丰富，我一时居然不知道如何选择与淘汰，于是就陷入了痛苦之中。后来，我

选择并确定了吃饭这条主线，企图从吃饭这个角度去反映人际关系。线索确定之后，我的思路马上由模糊变得明晰了，马上由复杂变得简单了，马上由抽象变得具体了。作品中写到了村民朱八桂、村长和乡长。村长从朱八桂门口经过，随便说了一句：我一会儿到你家吃饭。朱八桂听村长说要到家里来吃饭，顿时受宠若惊，但是他家里很穷，只有土豆可吃。朱八桂为了迎接村长，便四处去借米和鸡蛋，精心为村长准备了一桌午饭。“他很麻利地炒了一碗鸡蛋。他把鸡蛋炒得黄灿灿的。他觉得鸡蛋的气息非常好闻。他把鸡蛋碗贴在鼻孔前使劲闻了几下。他发现鸡蛋的气息与土豆的气息简直不是一回事。于是他的嘴唇上就吊出了一条尼龙丝一样的涎水。朱八桂真想吃一口鸡蛋。但他没吃。村长要来吃饭呢。他想。他要把鸡蛋留给村长吃。所以他就没吃。他用手把嘴唇上吊的那根尼龙丝抹断了。”可是后来村长没来朱八桂家吃饭，原来他是信口开河的。午饭时间过去许久之后，村民朱八桂去找村长来吃饭，村长已在别人家酒醉饭饱了。朱八桂于是就气得不行，觉得村长玩弄了他。后来，朱八桂就给村长捎了一个口信，说乡长晚上要到村长家吃饭。村长一听激动不已，马上

杀鸡备宴。可是乡长却没到村长家吃晚饭，让村长白白忙活了半天，空等了一场。村长感到无比沮丧无比恼火。从上面的勾勒可以看出，这篇作品的人物和情节都是围绕吃饭这条线索设置和展开的。正是因为我巧妙地确定了吃饭这条主线，我的构思才顺利地走出模糊期。

不同的写作者在构思模糊期停留的时间是不一样的，有的可能十分短暂，有的也许非常漫长。如俄国作家托尔斯泰写长篇小说《安娜·卡列尼娜》就经历了一个相当长的构思模糊期。在一次午饭后，托尔斯泰躺在沙发上休息，眼前忽然闪现出一个美丽的贵妇人形象，一个穿着浴衣的女子用她那忧郁的目光凝望着他……这个幻象日日夜夜追逐着托尔斯泰，他于是就启动了构思。但是这个构思启动之后并没有很快明朗化，一直模模糊糊的，直到三年以后作者才走出模糊期开始这部小说的写作。

第三节 构思的完成

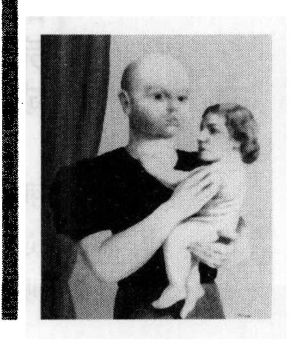
现在，我们来看看写作者进入构思明朗期之后的心理活动。前面说过，写作者在构思的模糊期，主要的心理体验是痛苦。到了明朗期，写作者的心情便变得快乐起来，有一种

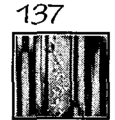
云开日出的感觉，不禁心花怒放，喜上眉梢。

构思进入明朗期，明朗的内容有哪些呢？换一句话说，构思怎样才算进入了明朗期？怎样才算是完成了构思呢？我认为，明朗的基本内容至少应该有以下四个方面。

第一，主题逐渐清晰。主题即主旨，也就是写作者要表达的思想和见解。比如前面提到过的笔者的小说《三个人的故事》，我确立的主题就是要写人们在社会变型时期的心理和观念的转变。需要说明的一点是，写作者在构思时既要让主题清晰，又不能让主题过于清晰，如果主题太清楚太明晰，写作者写起来就有可能出现直奔主题的现象，导致主题概念化和浅表化。因此，写作者在构思阶段还要尽量让主题处于犹抱琵琶半遮面的状态，这样写作者在写作过程中还有可能进一步深化主题。

第二，人物基本定位。人物指作品要塑造的主要人物，他们的身份，他们的故事，包括他们的名字，这些都应该比较确定。我还是以《三个人的故事》为例，在动笔之前，我已经确定作品的主人公是黑水，她是我要塑造的典型形象。还有两个重要人物，白丘和龚自安。另外一个人物是次要人物，

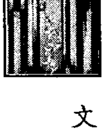




即龚自安的老板谷满仓。所谓人物基本定位，一是人物之间的关系要明确，二是每个人物的主导性格要明确。在《三个人的故事》中，黑水和龚自安是夫妻关系，黑水和白丘是情人关系，龚自安和谷满仓是雇用关系，白丘和龚自安是情敌关系。当然人物关系是发展变化的，比如黑水与白丘，他们一开始只是朋友关系，后来才发展为情人关系。这几个人物的性格也是不同的，黑水是一个敢想敢做、敢爱敢恨、敢作敢当的女人，龚自安是一个老实厚道、思想保守、胸无大志的男人，所以他后来连自己的女人也没保住。白丘是一个聪明机智的人，谷满仓是一个惟利是图的人。人物关系和人物性格明确之后就标志着人物基本定位了。

第三，情节大致构成。在《三个人的故事》中，情节都是围绕主人公黑水组合并展开的。其中主要写了黑水和龚自安之间、黑水和白丘之间的关系变化。黑水对龚自安的情感，经历了不满、争取和失望三个阶段。黑水与白丘的情感关系也经历了三个阶段，第一个阶段是友谊，第二个阶段是事业，第三个阶段是爱情。一个女人和两个男人之间的关系的发展变化便构成了作品的大致情节。

第四，结构初步成型。结构中的一个重要因素是线索。《三个人的故事》的主要线索就是扳手腕。前面说过，黑水和白丘前后扳了三次手腕。第一次是因为友谊而扳，“龚自安从瓦场回到家门口时，他婆娘黑水正在屋里和白丘扳手腕子。他们面对面坐在桌子两边，两只手肘子竖在桌面上，正扳得咬牙切齿。”这一次他们扳手腕没有扳出输赢。第二次是因为事业而扳，黑水对白丘说，如果我扳赢了，你借我三



千块钱办场；如果你扳赢了，我让你亲一个嘴。“接下来，他们就在桌子上扳起手腕子来，不知为什么，白丘一开始就浑身无力，手腕子软得像抽了骨头；黑水却劲大，没怎么费力就扳下了白丘的手。”第三次是因为爱情而扳，在共同的创业奋斗中，黑水与白丘产生了爱情。卖第一窑瓦的这天晚上，黑水又提出扳手腕，白丘问，扳输了怎么样扳赢了怎么样？“黑水用牙齿咬了咬下嘴唇，然后低下头说，你输了我睡你上面，我输了你睡我上面。她的声音极小，像是从地下飘上来的一根游丝。白丘冲动了。他感到他浑身的血都在沸腾。他们很快扳了手腕子。他们没有扳出输赢。他们觉得这时的输赢并不重要。白丘只扳了一下就把黑水抱到床上去了。”三次扳手腕就成了作品的基本结构。

主题逐渐清晰，人物基本定位，情节大致构成，结构初步成型之后，构思就算基本完成了，写作者于是就可投入正式的写作了。



第08章 论灵感

灵感是写作者在构思和传达过程中突然发生的一种豁然贯通、文思潮涌的心理现象。形象地说，灵感是渴望生活化的主体心灵和渴望心灵化的客体生活在相互寻找的时候突然相遇而迸发出来的一朵或一串灿烂的火花。

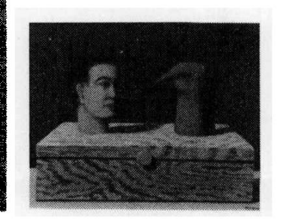
关于灵感的理解与定义，我有两点与众不同。

第一，许多理论家认为灵感是写作者在构思的启动期产生的一种心理现象，仿佛是说灵感只在启动期出现，在模糊期和明朗期不出现灵感，我觉得这种理解是不符合写作实际的。事实上，构思的全过程中都离不开灵感，构思

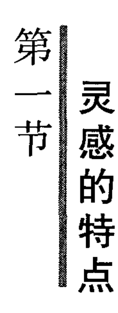
的启动需要灵感，走出模糊期更需要灵感，灵感能使构思更加明朗化。所以我认为灵感是贯穿构思始终的。

第二，一些传统的写作教科书上，认为灵感只出现在写作者的构思阶段，似乎在传达阶段就不需要灵感了。但我认为，文学写作是一个系统工程，我们把它机械地划分为积累、构思和传达三个相对独立的阶段，只是为了讨论的方便。事实上，在写作过程中，这三个阶段是不能截然分开的。在具体的写作实践中，构思也不是一次性完成的，许多写作者往往只是在动笔之前有一个大致的构思，或者说宏观的构想，至于许多细节安排或者说局部构筑，都是在传达过程逐步完成的。

还有一种情况，有些写作者在传达开始之前已经构思得非常具体，包括人物的设置，情节的安排，甚至连结尾都想好了，然而在写作过程中，写作者常常会改变原来的想法，一边写一边有新的构思，写出来的作品与动笔之前的构思大不相同。我把这种构思称为二次构思。所以说，构思与传达这两个阶段不是截然分开的两个时间段，构思实际上是贯穿写作的全过程的，因此，灵感也是出现在写作的每一个过程中的。也就是



说，一个写作者在一篇作品写作的全过程中都离不开灵感。



第一节 灵感的特点

根据一些经典作家的创作经验和笔者的写作体会，我们为灵感总结出以下三个特点。

第一个特点：突发性。

灵感对一个写作者来说非常重要，没有灵感的写作是被动的写作，没有灵感的写作是机械的写作，没有灵感的写作是平庸的写作。有了灵感，写作才会充满激情，充满个性，充满智慧。所以我认为灵感是写作者的福音。一个写作者，他无时无刻不在盼望灵感的来临，但是，灵感这东西十分神秘，它不是你想它来它就来的。灵感的产生具有突发性的特点。俄国作家果戈理曾描述过他写作《死魂灵》时灵感突发时的情形，当时他正在旅途中的一家小酒馆里，灵感说来就来了，他于是让人搬来一个小桌子，放在酒馆的角落里，取出手稿本，在滚动的台球撞击声中，在客人们极度的喧哗声中，在服务人员不停的跑步声中，仿佛沉入梦境，一口气就写了整整一章。我在写作中也有过类似的经历，1990 年，我父亲被人冤枉，不幸入狱，我四处为父亲申诉，检察院后来



决定无罪释放我的父亲。有一天，我呆在一位堂姐家里等着父亲出狱。在父亲出狱的头一天，我由于激动便突发灵感想写一篇小说，于是就伏在堂姐的缝纫机上哗哗啦啦写了前面提到过的那篇《吃的喜剧》。这是一篇有关报复的小说，从构思到写完，前后只花了五个多小时。记得我是用堂姐的材料纸写成的，写得非常顺手，几乎没有改动，写完后用堂姐的缝纫机将二十几页材料纸缝在一起，黄昏时候就买了几张邮票将作品寄给了一家杂志。这个作品很快发表了，不久又被《小说月报》转载；这是《小说月报》第一次转载我的作品。

第二个特点：亢奋性。

写作者一旦灵感来临，就会精力旺盛，体力倍增，智力超常，空前亢奋。郭沫若曾在他的一篇回忆文章中写到他创作《地球，我的母亲》时的情景。当时，诗人在日本一个图书馆里看书，看着看着，诗兴大发，便情不自禁地冲出了图书馆，在馆后的石子路上，诗人把鞋子脱了，赤着双脚在路上走来走去，时而还倒在地上睡着，仿佛是在和地球母亲亲热，有一种触到母亲的皮肤、受到了母亲的拥抱的感觉。郭沫若描述的这种情形就是灵感爆发后表现出来的亢奋性。在二

灵感降临之后，人们的思维活动就进入了一种特殊状态，这时候的思维就会出现一些反常的东西，于是就带有创造性。

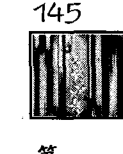
十世纪九十年代初，我曾写过一篇名为《长黄瓜短黄瓜》的小说，记得当时我正好在湖北恩施出差，住在一个名叫建始的小县城里，本来约好那天晚上去见一个从前的女学生的，没想到黄昏时刻发生了一件与樱桃有关的事情。街上有一个卖樱桃的大嫂，许多流里流气的小青年从她面前经过时都顺手抓一把樱桃，转眼跑得无影无踪，让卖樱桃的大嫂非常气愤。我后来走上前去，让她卖我几斤樱桃，可她把价喊得高高的，像是故意要欺负我这个说外地话的人，我于是无比愤怒，马上产生了写作灵感，神经顿时异常紧张，浑身无比亢奋。我本来打算买了樱桃去和那位女学生共进晚餐的，后来我突然改变了主意，赶快回到宾馆，吃了几快饼干就开始写作《长黄瓜短黄瓜》。这篇作品的大致情节是：吴基老汉坐在门口看守他的黄瓜，一位老师从此过路时想买一条黄瓜解渴，老汉却把价抬得高高的，老师于是就没买黄瓜。老师走后，一个屠夫从吴基老汉门口经过，看到黄瓜就蛮不讲理地摘了几条。后来，吃着黄瓜的屠夫追上了老师，老师听说屠夫的黄瓜是耍蛮搞来的，便产生了一种奇怪的心理活动。第二天，吴基老汉坐在黄瓜地边上想，还是老师好，今天一定要便宜地卖几条黄瓜给老师。可是，老师这天从这儿经过时却不买黄瓜了，不管老汉怎么降价，老师就是不买。天黑后，老汉进屋了，黄瓜却被人偷了。这篇作品写得很快，我仿佛一直处于亢奋状态。不到半夜我就把它写完了，写完之后还觉得浑身有一股使不完的劲，并且丝毫不感到饿。

第三个特点：创造性。

人们在一般状态下的思维活动往往是惯常思维，模式思



维，定势思维，因此很难出新意。而灵感降临之后，人们的思维活动就进入了一种特殊状态，这时候的思维就会出现一些反常的东西，于是就带有创造性。法国作家巴尔扎克在回顾自己的创作时曾讲到灵感的创造性特征。他说，灵感一来，顿时一字就能唤起作者的一整套意念，从这些意念的滋长、发育和酝酿中诞生出显露匕首的悲剧、富于色彩的画面、线条分明的雕像、幽默风趣的喜剧。笔者的长篇小说《成长记》中有一节题为《第一次进城》，写的是我自己小时候的一段经历，从镇上放学回家，父亲帮我找到一辆拖拉机，让我坐拖拉机回家。当时那辆拖拉机上坐了好几个人，其中只有我一个人是小孩，可是到了半路上，司机偏偏指派我去给他的拖拉机加水。我感到他是有意期负我，于是扔掉了加水桶，自己坚定不移地步行回了家。当初构思时，我就想写一个孩子自尊心的觉醒。可是，正要动笔时，我意外地听人讲到了当年的那个拖拉机手，他后来居然与我还有了那么一点儿拐弯抹角的关系，我的一位亲人还非常感激他。因此我有了新的灵感，于是改变了以前的简单构思，写成了另外一种样子。在我最初的构思中，小男孩金门坚决不坐毕师傅的便车，决心自



己从县城里走回家，经过千辛万苦之后，金门终于走回来了，于是建立起了自己的人格尊严。但是后来因为灵感的驱使，我给作品换上了另外一种结尾。在金门即将走到家乡时，他又饿又累昏倒在了公路边上。等他醒过来的时候，他发现自己正坐在毕师傅的车里。这种构思显然比最初的构思要新颖得多，也深刻得多，它揭示了人的命运中的一种无法逃脱的悲剧意味。

第二节 灵感的来源

在归纳了灵感的几个主要特点之后，接下来我们要研究的一个问题是：灵感是从哪里来的？这里，我想参考已有的理论成果，结合自己的创作实践，讲一讲灵感的产生，也就是灵惑的来源。

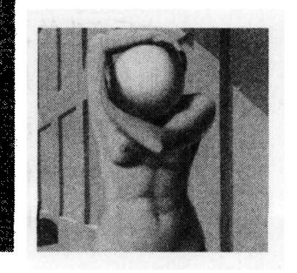
从时间上来看，灵感是在写作者具有了一定的创作动机之后产生的，一个没有创作动机的人是不可能碰上灵感的。那么，什么是创作动机呢？心理学所说的动机是指满足人的需要的活动动力，也就是导致行为发生的主观意图。文学理论所说的创作动机是指促使创作欲望和创作行为发生的心理原动力。在明确了创作动机是灵感产生的前提之后，我们要



进一步追问：创作动机来自何处？或者说，是什么因素使写作者滋生了创作动机？我的回答是，写作者的创作动机来自于人的欲望和情感。

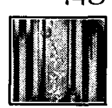
任何一个正常的人都是有欲望的，写作者当然也不例外。我认为，一个人的欲望可以细分为六种，一是对生的欲望，二是对性的欲望，三是对爱的欲望，四是对名的欲望，五是对利的欲望，六是对美的欲望。可以说，每个人都有这六种欲望，只不过六种欲望的大小次序、前后次序、轻重次序不同罢了，因为六种欲望的排列顺序不同，人的性格和品质便千差万别。人既然有欲望，那他就会千方百计地去满足欲望。然而，并不是每一个人的每一种欲望都可以得到满足的，于是人的欲望的大小和满足的多少就会牵动他的情感。而情感的波动正是点燃一个写作者创作动机的直接导火索。因此，我们可以说，灵感实质上是来自写作者的欲望和情感。

如果写作者的欲望得到了满足，那么他就会感到喜悦；如果写作者的欲望得不到满足，他就会感到痛苦。而喜悦和痛苦就是促使写作者产生创作冲动的原动力。欲望得以满足的写作者往往会用轻松的笔调去抒发他心中的喜悦，作品一般呈现出喜剧的色彩。



欲望无法满足的写作者往往会用沉重的语言去排泄他心中的痛苦，作品一般呈现出悲剧的意味。当然，以上情形只是就一般情况而言的，具体到每一个写作者，由于情感的内容有爱恨之别，情感的分量有深浅之别，情感的表现有明暗之别，作品的风格便会千姿百态，各不相同。

刘震云曾写过一篇题为《老龟》的小说，成银和于爱花是一对农村夫妇，好吃懒做，做着卖猫贩狗的生意。在生意的淡季，他们的日子过得很苦，天天就着腌萝卜条吃窝窝头。一天，成银去河里打鱼，想打鱼改善一下生活。可他打了一天居然连虾也没打到一只。到了傍晚时分，成银却打上来一只大乌龟。成银喜笑颜开，马上让于爱花把乌龟洗洗炖了吃。可是于爱花洗乌龟时发现龟背上刻着人名，成银便觉得这乌龟不同寻常，于是拿到集市上去卖，标价十元。这举动惊动了文物所，文物所的人一考证，认为这只老龟已经活了一百七十多岁，是一个活文物。文物所的人话没说完，成银便抱着乌龟回家了。文物所的人跑到了成银家，要出钱收购这只老龟。文物所的人先说出三十，成银摇摇头。文物所的人又说出五十，成银还是摇摇头。文物所的人后来说出一百元，成银还是摇头。“夜里，老婆脱光衣服躺在床上埋怨成银：一百元还不卖，它有几两肉？半个月贩猫卖狗，也赚不了这么多！成银斥责：‘你娘儿家懂什么？’老婆睡熟了，成银开始在灯下用功。他把老龟放到腿上，用剪刀在龟背上又刻下了歪歪扭扭的字迹：成银于爱花是夫妻。第二天一早，成银揣着老龟，来到大河上游放了生。”这是一篇立意很新的作品，盼钱盼得发疯的成银为什么不卖老龟而要刻上自己的名



字将它放生呢？这说明成银有一种比钱更高的追求，那就是名传后世。如果从创作动机来看，作者的写作灵感极有可能是由对名的欲望而引起的。而且我们还可以猜想，作者对名的欲望显然得到了满足，所以这篇作品中充满了喜悦与欢快，有一种喜剧的味道。

毕飞宇的小说《哺乳期的女人》也是写欲望的，一个叫旺旺的小男孩，一年到头跟七十几岁的爷爷生活在断桥镇，他的母亲长年累月在外地做生意，直到过年的时候才回家看看旺旺。旺旺其实也生活得挺幸福，在外做生意的母亲经常给他寄这寄那，他不缺吃不缺穿。但是旺旺从来没有吃过母亲的奶，没有享受到这种直接的母爱。所以，当旺旺发现惠嫂给她儿子哺乳时，旺旺便对母奶有了一种强烈的渴望。旺旺经常出神地看着惠嫂哺乳。“惠嫂的乳房硕健巨大，在衬衣的背后分外醒目，而乳汁也就源远流长了，给人以取之不尽用之不竭的印象。惠嫂给孩子喂奶格外动人，她总是坐到铺子的外侧来。惠嫂不解扣子，直接把衬衣撩上去，把儿子的头搁在肘弯里，而后将身子靠过去，等儿子衔住了才把上身直起来。惠嫂喂奶时总是把脖子倾得很长，抚弄儿子的小指甲或小耳垂，弄住了便不放了。……旺旺一

直留意惠嫂喂奶的美好形态，惠嫂的乳房因乳水的肿胀洋溢出过分的母性。……旺旺被奶香缠绕住了，忧伤如奶香一样无力，盘香一样不绝如缕。”终于有一天，旺旺抑制不住地跑过去咬住了惠嫂的奶。旺旺的这一举动马上在断桥镇引起轩然大波，各种议论和指责都来了，有骂旺旺是小流氓的，有说是旺爷指使的。只有哺乳期的惠嫂理解旺旺，认为旺旺是渴望母爱。但是，由于世俗的观念，由于旺爷的固执，惠嫂想给旺旺吃奶都不行了。从此以后，旺旺只能躲着偷看惠嫂哺乳。在这篇小说中，作者写了旺旺对母爱的欲望，因为这种欲望无法满足，所以作品中弥漫了一种沉重的忧伤，这显然是一幕悲剧。如果要分析作者创作这篇小说的灵感，我们可以大胆地认为，作者极有可能是缺少母爱的，由于母爱的无法满足，他的作品才这么忧伤，让人读了心痛眼湿。

通过以上两篇风格迥异的作品的分析，我们可以清楚地看出灵感与欲望和情感的关系。欲望牵动情感，情感激发灵感，灵感就是这样来的。

第三节 灵感的神力

在关于灵感的研究中，我们应该特别注重对灵感的创新



力的考察与探讨。前面说过，灵感具有突发性、亢奋性和创造性这样三个特点，其中创造性这一特点对写作至关重要。我认为，只有具有创新意义的写作才是有价值的写作，而写作的创新主要依靠灵感，只有灵感才能给写作者带来创新的智慧和力量。我一向把创新的智慧和力量称为灵感的神力。

写作的创新，关键在于构思的创新。所以，我们在这一节里专门谈谈灵感与构思的创新问题。创新就是创造新的东西，就写作而言就是创造新意。从读者接受的这个角度来说，创新指为读者提供新的阅读经验。

那么，灵感对构思的创新有哪些意义呢？灵感与想象是密不可分的，而艺术构思就是写作者以想象的方式对生活进行选择、提炼、加工和改造，从而形成一个创作意图。构思的目标大致有三个，一是酝酿意蕴，二是孕育形象，三是安排结构。因此，构思的创新就应该在意蕴、人物和结构这三个方面下功夫，花力气，动脑筋。

第一，从意蕴的酝酿上创新。

意蕴指作品的深层含义。意蕴创新实际上就是立意创新，即表达写作者对生活崭新的体验、崭新的发现、崭新的见解。从阅读的角度说，就是要求作品给读者带来新的思

如果写作者的欲望得到了满足，那么他就会感到喜悦；如果写作者的欲望得不到满足，他就会感到痛苦。而喜悦和痛苦就是促使写作者产生创作冲动的原动力。

想和新的启迪。

比如舒婷的诗《致橡树》，从一个女性的角度出发，表现了诗人对女性自信、自主、自尊、自强、自立的呼唤。“如果我爱你——绝不像攀援的凌霄花，借你的高枝炫耀自己；如果我爱你——绝不学痴情的鸟儿，为绿荫重复单纯的歌曲；也不止像泉源，常年送来清凉的慰藉；也不止像险峰，增加你的高度，衬托你的威仪……我必须是你近旁的一株木棉，做为树的形象和你站在一起。”许多读者都说这是一首爱情诗，这的确是一首爱情诗，尽管诗人讲她当初并没有把这首诗当作爱情诗来写，但读者可以有自己的理解。如果说这是一首爱情诗的话，那么就可以说诗人是借助“橡树”和“木棉”这两个意象，表达了诗人崭新的爱情观：我必须是你近旁的一株木棉，作为树的形象和你站在一起。舒婷另一首爱情诗《神女峰》之所以也和《致橡树》一样成为经典，也是因为诗中表达了诗人对爱情生活的崭新思考：“与其在悬崖上展览千年，不如在爱人肩头痛哭一晚。”诗人认为，爱情不能当作一种理念束之高阁，爱情是实实在在的现实生活。诗歌要有诗意，诗意要有新意，没有新意的诗是无法流传的。舒婷写了那么多诗，流传广泛，至今让人赞不绝口的也只有这么几首，就是因为这几首诗在意蕴上富有创新。

第二，从形象的孕育上创新。

写作者基本上都是通过艺术形象说话的，塑造崭新的人物形象是每一个写作者的追求。所谓新形象，是指在此之前的文学作品中没有出现过的人物形象，写作者塑造的这个人物形象能填补文学史上人物形象长廊上的空白。如鲁迅的小



说《阿Q正传》就塑造了阿Q这样一个前所未有的典型人物。

形象创新有三个标准，一是人物形象的独特性，二是人物形象的普遍性，三是人物形象的时代性。比如鲁迅小说《孔乙己》中刻画的孔乙己这个人物，他首先是一个性格独特的人，无论是外貌，还是行动，还是语言，还是心理，都是非常独特的。在孔乙己出现之前，我们还没有从其他文学作品中看到过这么一个人物。同时这个人物又有普遍性，也就是说许多人物的身上都可以看出孔乙己的影子。而且，孔乙己这个人物又有鲜明的时代性，他是那个特殊时代的特殊产物。再如《阿Q正传》中的阿Q这个人物，独特性、普遍性和时代性在他身上表现得更为充分。精神胜利法是阿Q这个人物形象性格的核心，作者用集合和夸张的艺术手法将这一性格刻画得淋漓尽致，入木三分。同时阿Q的这种精神胜利法又存在于社会生活中的每一个人的身上，具有广泛而普遍的意义。至于时代性，阿Q身上体现出的那个时代的特征就更是明显，比如他的辫子问题。

我曾经看过一部电视连续剧叫《非常警示》，电视剧中的男主人公上大学时家里很穷，一个木匠就资助他上了大学，而木匠的

资助是有条件的，就是让他大学毕业后娶他的女儿为妻。这个人大学毕业后还是兑现了诺言，娶了木匠的女儿，尽管不爱她，还是和她拜堂度过了新婚之夜。此后，当了县委书记的这个男人就再没有和妻子同过房，一直打算离婚。他很少回家，回家后妻子就去睡仓房。后来，县委书记在外面爱上了一个记者，他下决定回家与前妻离婚。妻子离婚时提出了两个要求，一是将儿子带到城里去，让儿子有一个好出息；二是离婚不离家，留下来照顾妈。就在离婚的这天晚上，县委书记满怀激情地和前妻睡了一夜。后来县委书记对妻子说，我是从离婚那天开始爱上你的。我觉得县委书记这个形象就具有创新性。正因为如此，我在看过的无数的电视剧中记住了这个形象。

第三，从结构的安排上创新。

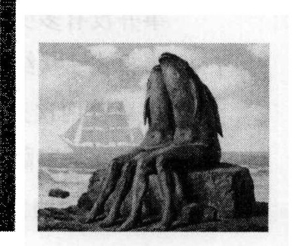
结构属于形式的范畴，古今中外的写作者通过他们的经典作品已经为我提供了许许多多非常有效的结构模式，后来的写作者大都是按照已有的结构在进行写作。但是，具有创新意识的写作者从来没有满足已有的结构理论和安排结构的经验，总是在努力地探索新的结构方式。

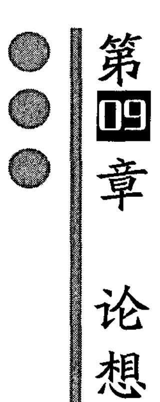
我在这里要举捷克作家米兰·昆德拉的小说代表作《生命中不能承受之轻》为例。这篇小说所表现的主题和描述的故事并没有多少新意，它的成功在于作者运用了一种崭新的叙事模式。从结构上来讲，作者运用的是四重奏的形式，一个故事分四次来讲，分别从外科医生托马斯、他的妻子特丽莎、女画家萨宾娜和大学讲师弗兰茨四个人物各自不同的立场、不同的角度来组织结构，因此使作品中的线索相互交

织、循环往复，产生了一种音乐上的四重奏效果。从读者接受的角度来看，这种一个故事的四种讲法的形式，不仅让读者感到一种音乐般的形式美，而且能够读出故事的多重意义。因为这种多次叙述可以造成内容的多样性和含义的丰富性，各种人物由于各自所处位置不同、观察角度有异，因而对同一事件就会有不同甚至相互矛盾的见解或认识，这样一来，文本就给读者的多元化解读提供了可能性。

艺术的创新是多方面的，以上三点只不过是写作者在构思时必须首先注意到的。除此之外，写作者还可以在视角上创新，在语言上创新，在文体上创新。当然，这些方面的创新都必须依赖写作者的灵感。

最后还需要说明的是，写作者的灵感也有大小强弱之分，当大灵感和强灵感来临的时候，写作者的思维活动可能异常活跃，因此闪现出全方位的创新之光，这样就有可能在意蕴、形象、结构等各个方面进行全面创新。如果灵感比较小、比较弱，写作者可能只是在某一个方面有新的想法，这样就只能进行局部创新。总而言之，写作的创新要充分调动和利用灵感的神力。



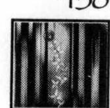


第09章 论想象

想象是文学写作中最主要也是最重要的思维活动。一个没有想象力的人，是不可能成为写作者的。一个想象力不丰富的写作者，是不可能写出优秀的文学作品来的。

心理学教科书上对想象下的定义是这样的：在知觉材料的基础上，经过新的配合而创造出新形象的心理过程。根据上面这个定义，我给文学写作中的想象下这样一个定义：文学想象就是写作者对自己心中已有的记忆表象进行整合而创造出新形象的心理活动过程。

在这一章里，我们除了分析一下想象的种类之外，将着重探讨想象的文学功能和写作者展开



想象的艺术技巧。

第一节 想象的种类

想象的种类很多，我们常见的想象有以下四种。

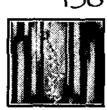
第一种是回想。所谓回想，指的是对过去发生的业已模糊的事物进行回忆，重新恢复它的形象。比如笔者有一篇小说叫《看望前妻》，作品中前妻的形象就是我运用回想式想象的产物。前妻的原型是我中学时代的学校炊事员，她当时嫁给了一位老师，后来那位老师考上大学后将她抛弃了。因为时间隔得太久，她的形象在我的脑海里已经有些模糊，但我通过回想还是恢复了她的形象。我在作品中这样写到："前妻的菜地里种着窝笋，由于土质肥沃，窝笋杆儿长得又粗又高，叶子也绿得像要流油似的。我一眼就断定这是前妻的菜地，心想只有前妻才会种出这么好的窝笋来。当年我认识前妻的时候，



她是老镇中学的炊事员，不仅负责给全校的老师煮饭，还兼着种菜。老镇中学的菜地在食堂旁边，我就是在那块菜地上对前妻动的心。前妻那会儿刚二十出头，梳着两根长辫子，穿着一件小花袄，记得当时菜地里也种着窝笋，前妻心灵手巧，她种的窝笋让人看得口水欲滴。一天傍晚，当前妻弯腰下去扯窝笋时，我看见她背后的小花袄下面露出了一圈白肉。就在那个瞬间，我对她动了心。”这一段文字中关于前妻的形象，就是我通过回想写出来的。

第二种是推想。所谓推想，就是由已知的事物的表象推测出未知事物的形象。笔者写过一篇题为《中国爱情》的小说，其中刻画了一个解放初期的生意人形象，他的名字叫杨真。在我写这个人物的时候，因为没有生活中的原型作参照和模仿，所以我只好借助生意人这个表象来推想杨真的外部特征。作品中写到：“在我的想象中，杨真应该身穿灰布长衫，头上有一顶略微嫌小的瓜皮帽，中等身材，脸稍稍有些胖，鼻梁上架着一副圆溜溜的老花镜。”杨真的这副形象显然是我根据已有的关于生意人的表象积累而推测出来的。

第三种是联想。所谓联想，就是感物联类，由此及彼的想象，它把同类或与之有关的形象融合起来。如匈牙利诗人裴多菲的那首名诗《我愿意是急流》，诗人用异常丰富的联想将急流和小鱼、荒林和小鸟、废墟和常青藤等类似的意象巧妙地融合起来，形成了一个庞大的意象群，尽情而热烈地歌颂了那种真挚纯洁而又无私的爱情。在这里我要多余说一句，许多人把联想与想象相提并论，似乎联想和想象是并列的两个概念，我认为这种并列是错误的，因为联想只是想象



的一种形式。

第四种是幻想。所谓幻想，是指从个人或社会的理想和愿望出发，对尚未实现的事物所做的构想，这是一种超越现实的想象。如应修人的诗歌代表作《小小儿的请求》就是一首典型的幻想之作。诗是这样写的："只愿风儿停停吧！/再不能停停风儿呢，/就请缓和地轻吹。/倘若要决意狂吹呢，/请不要吹到钱塘江以南。/钱塘江以南也不妨，/但不要吹到我的家乡；/还不妨吹到我的家，/千万不要吹醒我的妈妈。"刮风是不以人的意志为转移的自然现象，诗人为了表达对母亲的牵挂与关爱，便幻想让风按照抒情者的意愿来吹。虽然诗人的这种幻想是不可能变为现实的，但诗人表情达意的写作目的却顺利达到了。

第二节 想象的作用

想象在文学写作中的作用是举足轻重

的，可以这样说，没有想象就没有文学。那么，想象在文学写作中究竟有哪些作用呢？我认为想象的作用主要体现在以下四个方面。

第一个作用：想象可以增补情节的长度。

前面说过，文学作品大都是有情节的，无论是以叙事为主的作品，还是以抒情为主的作品，差不多都有情节这个重要元素。情节来自于生活中的故事，而生活中发生的故事在更多的时候是不能满足文学作品对情节的要求的。文学作品中的情节要求有一定的长度，而生活中发生的故事并不一定都能达到情节要求的长度，在这种情况下，想象就显得特别重要了。因为作者可以根据已有的生活故事通过想象来弥补情节的不足，使情节变得更完整、更复杂、更曲折、更符合艺术的要求。

这里我想以笔者的小说《凉鞋》为例。这篇作品的构思源于我自己的一段亲身经历。一年夏天，我穿着凉鞋去宜昌出差，从宜昌坐夜行客车返回武汉的路上，一个非常漂亮的女孩与我邻座。车灯关闭之后，我的一只脚从凉鞋里抽了出来，无意之中踩到了邻座那个姑娘的一只脚，而那个姑娘却非常配合，任我将她的脚踩着，踩得我心花怒放，热血沸腾，激情澎湃。后来车到沙市车站停了一会儿，客车停下时车上的灯开了，我就趁机看了一眼那姑娘的脚。这一看让我万分沮丧，因为我发现我踩着并激动了一个多小时的东西并不是那个女孩的脚，原来是她脱在脚边的一只泡沫凉鞋。这是一个荒唐的故事，我决定将它写成小说。但是这个故事太简单，显然达不到小说要求的情节长度。于是我就发挥想象

进行虚构，设置了三个人物，安排了矛盾冲突，情节显得曲折而有意味。大学助教朱思和大学园林工马吉是好朋友，两人都住在单身教工楼里，并且都处在渴望恋爱的人生阶段。朱思出差回来，对马吉讲了在车上发生的荒唐故事，性格开朗的马吉说，如果换了我，我要么真的踩一踩她的脚，要么就把她的凉鞋扔到窗外去。不久，马吉去市花木公司办事，意外地碰到了一个穿黑色凉鞋的姑娘，他马上把她与朱思讲的那个女孩联系起来了。马吉建议朱思与他一起去一趟花木公司，看看那位姑娘是不是他在车上遇到的那一位女孩，但内向而胆小的朱思却拒绝了，他让马吉帮他打听。马吉再去花木公司时，便确认花木公司的云岚就是朱思车上遇到的那个女孩。但是，云岚后来却爱上了马吉，不久就和马吉结婚了。当朱思得知马吉的新娘就是他车上遇到的那个女孩时，他的心理开始变态了。后来，朱思鬼使神差地跑到了马吉的家里，请求云岚将她已经不穿的那双黑色凉鞋送给自己留作纪念。就在这个时候，马吉突然回家取剪刀，朱思迅速钻进床下。马吉取了剪刀要走时，朱思在床下因为发现了黑色凉鞋而惊叫了一声，马吉对此感到不可思议，于是捅了朱思一剪刀。这就是

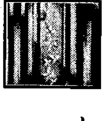
文学作品中的情节要求有一定的长度，而生活中发生的故事并不一定都能达到情节要求的长度，在这种情况下，想象就显得特别重要了。

小说的情节梗概。由于想象的作用，我为一个简短的故事补上了一系列环节，使作品情节变得完整、曲折、生动，达到了文学作品对情节长度的要求。

第二个作用：想象可以加强人物的厚度。

文学作品刻画人物形象的基本要求是人物具有典型意义，只有具有典型意义的人物才能有厚度。人物有厚度指的是人物形象丰满，丰满的含义是性格丰富，有血有肉。有些文艺理论家把作品中的人物分为扁型人物和圆型人物，扁型人物有类型化的特点，性格单一，形象单薄，而圆型人物一般都有一个核心性格或主导性格，同时又有不同的性格侧面和层次，所以就显得性格复杂，形象丰满，给读者一种立体化的感觉。在我看来，扁型人物就属于没有厚度的人物，圆型人物则属于有厚度的人物。

那么，怎样在写作中塑造有厚度的人物呢？想象应该是一个十分有效的方法。人物描写有行动描写、语言描写、外貌描写和心理描写等。在心理活动的描写方面，想象的作用可以说是不可代替的。而对人物心理活动的描写，又最能显示人物性格的复杂性和丰富性，最能有效地加强人物形象的厚度。前面提及的刘庆邦的小说《鞋》，在人物的心理活动描写方面显得特别出色，他用神奇的想象把女主人公守明的内心世界刻画得层次分明，惟妙惟肖，栩栩如生。比如她拿到未婚夫鞋样子之后的心理活动："她把鞋底的样子放在床上，张开指头拃了拃，心中不免吃惊，天啊，那个人人不算大，脚怎么这样大。俗话说脚大走四方，不知这个人能不能走四方。她想让他走四方，又不想让他走四方。要是他四处



乱走，剩下她一个人在家又怎么办。她想有了，应该在鞋上做些文章，把鞋做得比原鞋样儿稍小些，给他一双小鞋穿，让他的脚疼，走不成四方。想到这里，她仿佛已看见那人穿上了她做的新鞋，那个人由于用力提鞋，脸都憋得红了。她问，穿上合适吗？那个人吭吭吃吃，说合适是合适，就是有点紧，有点夹脚。她做得不动声色，说，那是的，新鞋都紧都夹脚，穿得次数多了就合适了。那个人把新鞋穿了一遭，回来说脚疼。她准备的还有话，说，你疼我也疼。那个人问他哪里疼。她说，我心疼。那个人就笑了，说，那我给你揉揉吧！她有些护痒似的，赶紧把胸口抱住了。”写作者通过这一大段心理活动的描写，充分展示了守明微妙的细腻的复杂的内心风景，她的心灵地带是那么温和，那么柔软，那么敏感，那么善良，一个感情丰富、热情似火、柔情如水、温情脉脉的待嫁姑娘的形象于是跃然纸上。守明这个人物显然是一个圆型人物，她是一个有立体感的人物，是一个有厚度的人物。而想象对这个人物心理活动的描写与展示起到了关键性作用。

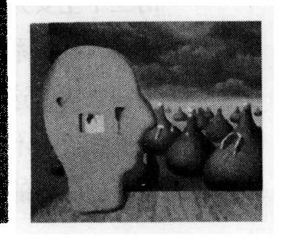
第三个作用：想象可以设制环境的限度。

在一部具体的文学作品里，人物必须在特定的环境中活动才能显示出他的意义，情节必须在特定的环境中展开才能够显得合乎情理。如果没有特定的环境，人物的活动和情节的发展都会失去依托，从而缺乏必要的真实性和有效的逻辑支撑，进而使整个作品失去说服力和感染力。

为了增强作品的可信度和逻辑力量，让人物形象和情节安排获得一种艺术的真实，写作者常常借用想象来设制一种有一定限度的典型环境。事实上，大量的优秀文学作品，就是因为设制了必要的环境的限度才取得成功的。前面提到的苏童的小说《神女峰》，作家在短短几天的时间里写出了好几种背叛，描月背叛了恋人李咏，老崔背叛了朋友李咏，描月和老崔的背叛行为又一起背叛了神女峰的传统象征意义。这么多的背叛在一两天的时间内完成，如果作品描写的环境不是在一条船上，而是在一座城市里，或者在其他什么地方，那是无论如何也不能令人相信的。苏童超群出众的智慧就在于他为这些人物关系的背叛设制了一个非常特殊而有效的环境。作品中的环境就是那条逆水而上的客船，并且是向着神女峰行驶的。在船上，三个人包了一个二等舱，这是人物活动的主要场所，除此之外，还有船上的甲板，这里是描月和老崔活动的重要场所。船上虽然有很多人，但与作品中的三个主要人物都没有关系，也就是说，作者严格将他作品中的人物关系限制在三个人之内。因为环境特殊，所以三个人物只能在这条船上活动，或者在舱内，或者去甲板上，而且三个人物不与其他任何人发生关系。这样一来，环境就有了十分必要的限制，一是人物活动的地点有限制，二是人物



交往的范围有限制。正是因为作者巧妙地设计了这些限制，人物关系的变化才写得这么集中，这么迅速，情节的发展演进才显得如此真实可信。作品对描月的心理变化轨迹描绘得十分细致，上船时刚见到老崔，描月是用贬低的口吻说老崔的："哼，你大哥就这模样呀！"包一个二等舱安顿下来之后，老崔问描月是不是第一次坐船，描月对他非常反感："第一次怎么啦？描月说，坐轮船有什么可得意的，又不是坐航空母舰。"后来，当李咏埋怨描月嘴巴厉害时，老崔用讨好的口吻赞扬了描月几句，"描月这时候扑哧一笑，准确地说，那是发生在她和老崔两人之间的会心一笑。这种微妙的情景来得很突然。描月的心咚地跳了一下，她猛地转过脸去，心里隐隐地有一种不安的感觉。"从这个时候开始，描月已经从心里开始背叛李咏了。接下来，老崔伸过自己的酒杯让描月也喝一口，这个细节让描月心中产生了涟漪，"现在她独自一人站在这里，眼前看见的却是一杯酒，老崔手里的那杯酒。描月想，也许自己太敏感了，也许那杯酒没有什么含义，他和李咏是那么好的朋友，会有什么含义呢？"这一段心理活动可看出，描月对老崔已有了某种程度的向往与渴望。所以后来



当老崔在甲板上正面向描月表达爱意的时候，描月连半句拒绝的话也没有。“那天夜里老崔的目光明亮如灯，描月却看不见自己的手指，只看见老崔的那只手，那只大手从容不迫地伸过来，握住了她所有的手指。描月没有拒绝，惟一让她不安的是，这事情来得太快了。”正如描月认为的那样，事情的变化实在是太快了。但是，由于作者设制了一个有限度的典型环境，为人物的行动选择了一个特殊的表演舞台，为情节的发展找到了一条非常可信的叙事通道，所以人物之间所有关系的变化都显得自然而然，仿佛水到渠成一样，让人信服。

第四个作用：想象可以开掘主题的深度。

我们在前面说过，主题即作品的意蕴。意蕴也是有层次的，分为形而下意蕴层和形而上意蕴层。形而下意蕴层是指文学作品通过特定的社会历史内容所传达出来的比较明朗而具体的意义，形而上意蕴层则超越了特定的社会历史内容，表达出来的是一种比较抽象和普遍的关于人生终极意义的哲理性思考。

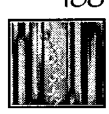
一部文学作品要追求主题的深度，就必须由形而下的意蕴层上升到形而上的意蕴层。那么，如何实现这种上升呢？关键在于写作者在写作时既要入乎其内，又要出乎其外，努力超越题材本身，对题材进行必要的扩张、推广、挖掘、引申，从而得出更为普遍更为广大更为永恒的理性思考。而在这个超越的过程中，想象的作用是至关重要的，写作者千万不能忽视。这里以刘继明的小说《回家的路究竟有多远》为例。作品写一个打工仔在外地受伤后坐着滑板车千里迢迢回

家的故事，构思上有一些荒诞色彩。银锁到汞城打工被老板孙占军打断了腿子，因为身无分文被医院抬了出来，然后沦为乞丐。一个好心的老头送了他一个滑板车，建议他坐着这台滑板车回家。他家在冀县，与汞城隔着几个省，家里有老婆，有儿子金锁，还有父亲铜锁。银锁回家的路万分艰难，“我以前看见乌龟和蚂蚁在地上爬行，觉得它们走得实在太慢，我都替它们着急，可现在，我琢磨别人看见我坐着滑板车行路，也跟看乌龟和蚂蚁走路差不多。”银锁是五月底从汞城出发的，他走过夏天，走过秋天，走过冬天，春节是和一个驼背乞丐在几家餐馆门口度过的。后来又到春天了。“当春天的第一缕阳光穿透厚厚的云层，照射到开始解冻的大地时，我从路边的水洼里照见了自己的影子，不禁吓了一跳：水洼里映出一个披头散发，面黑如炭，男女不分，鼻子眉毛也分辨不清的人，乍一看，这哪里是个人，分明是个鬼嘛！”当银锁在回家的路上度过了335天只差一个月就整整一年的时候，他在鹤城的广场上认识了老乡罗新文。罗新文也是冀县人，也是要回家的。罗新文对银锁说，你跟我一起爬火车回家吧。就在那天晚上，银锁和罗新文偷偷地爬上了一列火车。罗新文

对银锁说，三天后就可以到家了。在火车上，银锁做了一个梦，梦见真的回家了。“远远地，我看见我老婆和儿子站在家门口迎接我。我的儿子金锁已经会走路了，他迈着一双胖嘟嘟的小腿向我奔来，还一边咧开小嘴巴对我笑呢。”然而，梦醒之后，银锁听见罗新文说坐错车了。“我一听，急忙爬过去，贴着车厢门朝外望去，果然看见了贡城站三个醒目的大字。天哪。我们真的坐错车了。在路上爬行了一年之后，我像驴拉磨一样，又回到了原来的地方。”显而易见，这篇小说的意蕴是丰富的，是深刻的，从形而下来看，作者写了民工艰难的生活处境和生存状态，表达了作者对底层人民的深切关怀。但这显然不是作者所要表达的主要意义，作者的想象无疑超越了情节和人物本身，进入了形而上的层面。主人公在漫漫旅途上爬行了一年之后，却又像驴拉磨一样回到了原来的地方。这种构思明显超越了个人、时代和社会的层面，表现了作者对生命终极意义深刻的体悟和丰富的感叹，使作品的主题达到了一个难能可贵的深度。

第三节 想象的技巧

在讨论了想象的艺术作用之后，我们有必要着重探索一



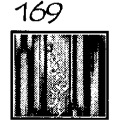
下想象的技巧。在文学写作实践中，要想让想象充分发挥它的艺术功能，写作者必须要有一些行之有效的技巧。想象的技巧很多，下面我想介绍几种被现代写作者经常使用的技巧。

第一种，假设式想象。

所谓假设式想象，是指写作者为了艺术创新，先假设一个现实生活中不存在的前提，然后在这个基础上展开想象。假设的前提有多种，可以假设一个原因，也可以假设一个人物，还可以假设一个环境。

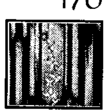
例如谌容的小说《减去十岁》，假设的就是一个原因。“文化大革命”结束不久，一个小道消息忽然传进一个单位的办公大楼，消息说：上面要发一个文件，每个人减去十岁。由于这个假设的原因，这个单位发生了一连串的喜剧。六十四岁即将退居二线的局长季文耀一听到这个消息就欣喜万分，因为这么一减他就只有五十四岁了，还可以在领导岗位上再干十年；张明明本来做好了接班当局长的思想准备，可是一减去十岁他就没戏了，因为季文耀不下他就上不了，于是心里很不是滋味，有一种失落的感觉；三十九岁的郑镇海一直对老婆不满，“说起话来粗声粗气，生一个孩子就胖得像个桶，要

先假设一个现实生活中不存在的前提，然后在这个基础上展开想象。假设的前提有多种，可以假设一个原因，可以假设一个人物，可以假设一个环境。



长相没长相，要身材没身材，要性格没性格。”他早就想和她离婚，但考虑年龄大了离了婚不好再找，所以一直没有付诸行动，现在岁数一减才二十九岁，他于是就下决心离婚了。“离就离！二十九岁的男青年，找对象最合适的年龄，还怕找不着一个水葱儿似的大姑娘，二十二三刚毕业的大学生，文文雅雅的，又现代派。”大龄姑娘林素芬因为二十九岁还谈不上对象不禁心急如焚，四处托人帮她物色对象，现在只有十九岁了，她的心态一下子完全变了。“一个含苞待放的少女，还用得着工会操心？还用得着婚姻介绍所帮忙？还用得着到组织的舞会上找伴？统统一边去吧！”这一连串的喜剧人物和荒唐故事是怎么虚构出来的？就是因为有了一个假设的前提，作家就是围绕着这个前提展开想象的。

王蒙的小说《冬天的话题》也是一篇典型的用假设式想象创作出来的作品。作品假设了一个生活中没有出现过的人物朱慎独。朱慎独是研究沐浴学的，沐浴就是洗澡，朱慎独成为一个名人主要是由于他是国内外罕见的一位沐浴学权威。王蒙别具匠心地假设了这样一个人物之后，许多奇特的想象便接踵而来了。“他费时十五年，写下了多卷本《沐浴学发凡》，内容包括人体与沐浴……沐浴与皮肤、沐浴与毛发、沐浴与青春期卫生……‘战时沐浴’、‘沐浴与水’、‘沐浴与肥皂’、‘浴盆学’、‘浴衣学’、‘搓背学’、‘水温学’、‘浴巾学’、‘沐浴与政治’等章，堪称洋洋大观，走在了世界前列。”接下来朱慎独又有了崇拜者余秋萍，又有了反对者赵小强。整整一个冬天，关于沐浴学的争论便成了热门话题。这是一篇绝妙的讽刺小说，王蒙天才的想象力



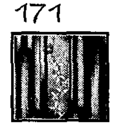
让读者折服。而王蒙使用的想象技巧就是典型的假设技巧。

第二种，对比式想象。

所谓对比式想象，是指把性质截然不同或情景完全相反的表象联结起来。这种想象使用特别广泛，而且容易掌握。这种想象的好处是能够让读者同时看到两种性质的形象，从而在强烈的反差中把握写作者所要表达的主题。

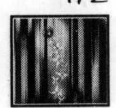
对比式想象在诗歌的写作中运用更为普遍，许多优秀的诗篇都是对比想象的产物。如臧克家的代表作《有的人》，运用对比的想象创造了两种截然不同的形象，给读者以强烈的震撼。其中有这样的段落："有的人活着/他已经死了/有的人死了/他还活着"，"有的人/骑在人民头上：啊，我多伟大/有的人/俯下身子给人民当牛马/骑在人民的头上的/人民把他摔垮/给人民作牛马的/人民永远记住他"。诗人本是为了纪念鲁迅先生逝世十三周年而写的这首诗，创作动机是歌颂伟大的鲁迅精神，但由于诗人用对比的想象创造了两种鲜明的艺术形象，所以这首诗的意蕴就远远超越了诗人的初衷，表现了更为广阔的意义。

又如前面曾提到过的艾青的名诗《一个



黑人姑娘在歌唱》，也是运用的对比式想象，请看诗的后面两节："一个是那样黑/黑得像紫檀木；/一个是那样白，/白得像棉絮；/一个多么舒服，/却在不住地哭，/一个多么可怜，/却要唱欢乐的歌。"这里的想象有多重对比，一是白人孩子和黑人保姆的肤色对比，这种色彩的强烈反差给读者带来了视觉的深刻印象；二是两个人物情绪的对比，一个哭，一个唱，这一对比能使读者产生情感上的波动；三是两种人生态度的对比，一个舒服却哭，一个可怜却唱，这一层对比具有超越性，诗人的想象超越了具体的人物和具体的情境，抒发了一种更为普遍更为深刻的人生感叹，使这首以叙事为主的小诗具有了浓郁的哲理意味。

对比式的想象在小说写作中也是被广泛运用的，差不多所有的小说家都使用过这种想象。俄国作家契诃夫就是一位运用对比想象的大师，他的小说，《变色龙》和《万卡》都是对比想象的经典作品。前者通过对比想象辛辣地描画出奥楚蔑洛夫对上奴颜婢膝对下作威作福的可笑、可耻、可恶的嘴脸。后者中的对比想象运用得更加出色，其中运用了三重对比，一是两种生活境况的对比，万卡给爷爷的信透露出了他在莫斯科凄惨的生活景况，揭示了资本主义城市人心的险恶和人情的淡漠，同时万卡的美好的回忆和想象又向读者展示了宗法制度下的农村人性的善良和亲情的温暖，两相对比，万卡离开城市的迫切心情和对两者的情感倾向就一目了然了。二是人物心境的对比，在城市里，万卡的生活非常艰苦，整天生活在饥饿与恐惧之中，心情因此也十分遭糕。可是当他想起过去展望未来时，他的心境立刻会变得快活起



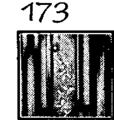
来。三是人物的悲惨命运与人物的美好理想的对比。作者运用多重对比进行艺术想象，成功地刻画了一个典型的悲剧人物，深刻地表达作者对资本主义化的城市的批判。

第三种，夸张式想象。

所谓夸张式想象，是指写作者在遵循艺术真实原则的前提下进行的不太合乎生活真实的一种极端化想象。这种想象也叫放大式想象。运用夸张式想象写作出来的作品往往带有一种荒诞意味。

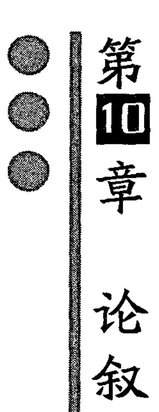
杨争光有一篇题为《万天斗》的小说，万天斗就是这篇作品的主人公，也是作者着力刻画的一个艺术典型。为了突出万天斗这个人物的个性，作者写了与万天斗有关的三个生活片断。第一个片断写胡太平夫妇大清早找到万天斗门口大吵大闹，说是万天斗踩了他们家的玉米苗，而万天斗却死活不承认自己踩了，胡太平夫妇却不依不饶，胡太平的婆姨还朝万天斗脸上吐了一口痰。关于这个片断的构思与描写，作者的想象显然是夸张的，我想，即使万天斗踩了胡太平家的玉米苗，他们也不会这么大动干戈。关于吐痰的细节描写就更是带有夸张的色彩："胡太平的婆姨从背后闪出来，嘴巴裂成喇叭花那样子，朝着万天斗。啐——万天斗听见了这





么一声。万天斗看见了一团什么东西从那个小窟窿里飞出来，粘在他的脸上。他知道那是一种脏东西。她是个矮个子女人，为了让那东西有点准头，她把下巴往上翘了一下。”在现实生活中，即使万天斗踩了胡太平家的玉米苗，他们顶多也就是吵一吵，绝对不会朝人脸上吐痰。杨争光的这个想象属于放大式的夸张。他用这种放大的形式凸显了人性中的仇恨。第二个片断写村长将万天斗和胡太平夫妇带到村委会，村长的本意可能是为了解决村民之间的矛盾，但是村长还未来得及发挥作用，坛子的几句笑话已将他们的矛盾化为乌有。坛子当时正在村委会院子里和几个人聊天，他的话题是：“姑娘的奶奶是金奶奶，婆姨的奶奶是猪奶奶。”坛子说：“婆姨一生娃，不管有人没人，蹲下一扯，奶奶就嘟嘟一下从那里吊出来，往娃嘴里一塞，让娃娃拱，猪就是那么拱，真不值钱，和猪一模一样。姑娘，你们谁见过姑娘的奶奶，你敢把姑娘的奶奶捏捏？你不要命了。”坛子的笑话马上转移了万天斗和胡太平夫妇的注意力，他们被坛子的话说得如醉如痴。他们似乎都忘了刚才发生的事。村长也忘了，他也被坛子的笑话迷住了。这个片断显然也是夸张的想象，坛子的笑话魅力再大也不会让他们的矛盾这么轻而易举地烟消云散。作者这样夸张的目的，我想是为了凸现人物内心世界的空虚、无聊和卑微。第三个片断写万天斗忽然想起了少给了他一块钱的马跟，然后跑到马跟家里在马跟的屁股上划了两刀。这之前万天斗卖给马跟一头羊，马跟给钱时让万天斗数一下，万天斗却装大方不数，等马跟把羊牵走后，万天斗数了钱，却发现少了一块，万天斗于是对马跟怀恨在心。

万天斗去找马跟时，马跟正好睡着了。“他从炕墙下取下了那个剃刀，他看见刀刃在他的鼻子下边闪了一下。他拿它在马跟的屁股上划了两刀，他听见刀子划进肉里的声音，有点发涩。然后，他听见马跟叫了一声。马跟坐起来，用手捂着屁股，两个眼睛圆圆的，看着他。”万天斗用剃刀划马跟屁股的这个细节已经夸张得近乎荒诞了，但是读者却看到了真实而可怕的人性中的另一面。读完这篇小说，我们发现构成情节的三个片断之间的关系并不是那么紧密，似乎也没有必然的逻辑联系，但是这三个片断都由主人公万天斗贯穿着，所以又显得十分紧凑。综合起来再看这个三个片断，不难发现一个特点，那就是人物的行动不太合乎现实生活中的因果逻辑，也就是原因小，结果大，微不足道的原因却导致意想不到的严重后果，踩玉米苗遭到以痰吐脸，几句笑话解决了村民之间的矛盾冲突，一元钱引起白刀子进红刀子出。这就是典型的夸张性想象。这种想象使作品充满了黑色幽默式的荒诞之美。



第10章 论叙述

叙述是写作者运用语言媒介将一系列事实或事件及其相互关系传递给接受者的传递行为和过程。在写作中，叙述是写作者运用最多的一种形式，也可以说是文学作品的主要表达方式。许多具有创新意识的写作者，都把他们的聪明智慧放在了对叙述技巧的探索上。事实上文学史上那些有影响的写作者都是因为他们探索到了某一种新的叙述方法或叙述策略而引人注目的。

关于叙述，许多理论家和写作教科书都有比较详细的论述与阐释，对叙述观点、叙述人称、叙述时间、叙述节奏和叙述方式都有清晰

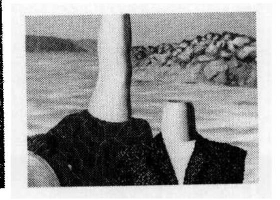
而比较一致的结论。在这里，我没有兴趣对有关叙述的知识进行全面的介绍与讲解，而只是想根据自己的写作体会和阅读心得从创新的角度讲一讲叙述的一些策略。

第一节 叙述的角度

叙述角度也称视角，指叙述者与叙事文中的事件相对应的位置和状态。通俗一点说，就是叙述者从什么角度去观察并传递有关事件的信息。

叙述角度在具体的文学作品中是通过叙述人称体现出来的。关于叙述人称，众所周知，有第一人称、第二人称和第三人称。

第三人称在叙述中运用得最广泛最普遍，这种叙述是以“他”为标志的，比如笔者的长篇小说《成长记》运用的就是第三人称，叙述金门十年的成长经历。作品开头是这样叙述的：“一个名叫金门的男孩，在他六岁那年秋天，有生以来第一次品尝到了痛



苦的滋味。金门居住在一所小学旁边，他的痛苦就来自那所小学。事情说起来其实很简单，金门渴望入学读书，而小学的安得之校长却没有收他，痛苦就这么爬上了金门年幼的心头。”第三人称的叙述比较简单，写作者也容易掌握。

相比之下，第二人称在叙述中要运用得少一些，这种叙述的标志性称呼是“你”，比如笔者的长篇小说《求爱记》就是用的第二人称。作品是这样开始的：“这一年的五月四日对你来说，无疑是一个具有非常意义的日子。这一天不仅是你二十四岁的生日，而且被你定为了你告别六年的妓女生涯从此走向新生活的纪念日。这天的早晨，当你从那间肮脏龌龊的包房里走出来的时候，一轮崭新的太阳正在你的眼前喷薄而出。你目不转睛地注视着那个陌生的太阳，激动不已地对自己说，春桑，从今天开始，你从良了！”

第二人称叙述者“你”一般有三种情形，一是作品中的一个重要人物或关键人物，与整个作品的情节有非常密切的关系，如《求爱记》中的春桑，她是小说的主人公；二是一个纯粹的倾听者，与故事中的人物和事件毫无关系，如笔者的小说《茶馆来信》中的“晓苏先生”；三是一群假想的读者，相当于“你们”，如迟子建的小说《朋友们来看雪吧》中的“你们”。其中有这样的叙述语句：“你们在信上问乌回镇有多大，这让我怎么描述呢？”“你们问照片左上角那串草编铜钱，它是鱼纹送给我的。”“我告诉你们这里的人是如何过年的吧。”“给你们的回信就此打住吧。黎明了，我得吃点东西了。”

第一称叙述也运用得相当广泛，这种叙述是以“我”为



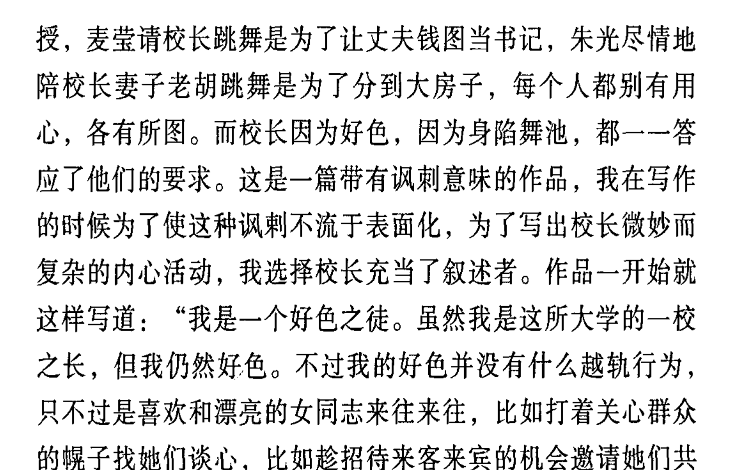
标志性称呼的，如笔者的长篇小说《苦笑记》就是这种叙述角度。作品开篇这样写到："我叫黄牛。1930年生。男。汉族。今年我已整整七十岁了，你们要我讲一讲我的故事，我想了想，还是从二十岁那年开始讲起吧。"

关于第一称叙述，看起来似乎很简单，其实其中的学问很大，据我所知，许多才华横溢的写作者都在孜孜不倦地探索着第一人称叙述。所以，我想在这里重点讲一讲第一人称叙述者的角度选择问题。

首先我们看看叙述的正常视角。

正常视角，指的是叙述者的选择和确定比较符合生活的真实情形。这里又有两种情况，一是叙述者就是作品中的主要人物。二是叙述者虽然不是作品的主要人物，但属于人物关系的纽结，是一个关键人物。

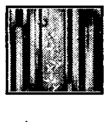
我们先看第一种情况，即叙述者"我"就是作品中的主要人物。如笔者的小说《舞迷》中的校长，校长是一个舞迷，许多人抓住他喜欢跳舞这一点做文章，以达到各自不可告人的目的。作品通过描述教师节公关系的一场舞会，刻画了校长、李可欣、钱图的妻子麦莹、办公室主任朱光等一系列典型人物，李可欣找校长跳舞是为了破格提副教



授，麦莹请校长跳舞是为了让丈夫钱图当书记，朱光尽情地陪校长妻子老胡跳舞是为了分到大房子，每个人都别有用心，各有所图。而校长因为好色，因为身陷舞池，都一一答应了他们的要求。这是一篇带有讽刺意味的作品，我在写作的时候为了使这种讽刺不流于表面化，为了写出校长微妙而复杂的内心活动，我选择校长充当了叙述者。作品一开始就这样写道："我是一个好色之徒。虽然我是这所大学的一校之长，但我仍然好色。不过我的好色并没有什么越轨行为，只不过是喜欢和漂亮的女同志来往来往，比如打着关心群众的幌子找她们谈心，比如趁招待来客来宾的机会邀请她们共进晚餐，比如为了显示自己的平易近人而摸摸他们的脸或者拍拍他们的肩。然而，我最热衷的还是跟她们跳舞。当我牵着她们的纤纤素手搂着她们柔软的腰肢在若明若暗的舞池里翩翩起舞的时候，我感到心旷神怡，其乐无穷。有时候我甚至觉得跳舞比我在全校性的大会上做报告还要快活。"选择作品的主要人物校长充当叙述者，一是可以写得更真实更可信，二是可以增强讽刺的力度和深度。

我们再来看第二种情况，即叙述者"我"虽然不是作品中的主要人物，但却是一个关键人物，相当于人物关系的纽带。

例如鬼子的小说《被雨淋湿的河》中的叙述者是作品中的一个中年女人，这个从城里离婚回到村里的中年女人虽然不是作品中的主要人物，但她却与作品中的陈村以及陈村的儿子晓雷和女儿晓雨都有着一种说不清道不明的特殊关系。作品的主要人物应该是晓雷，他出门打工只是希望挣点儿



钱，没想到却碰到了不给钱的不义老板，晓雷失手打死了他。后来晓雷转到一个服装厂，又碰到老板为丢失了一件衣服而要全体打工者下跪，晓雷又反抗了，于是呆不下去只好回到家乡。回家后的晓雷发现教育局扣发了当地教师的工资，于是写信揭发，要为教师讨回公道。事后他进了一家煤厂，没想到煤厂老板与教育局长是亲戚，晓雷被人不动声色地害死了。如果正面去写这些事，笔墨肯定会显得散乱而陈旧，而鬼子却别具匠心地选择了这个离婚的女人充当叙述者，于是晓雷的故事便成了这个中年女人眼里的故事。因为通过了这个中年女人的眼睛，所以这个故事就充满了悲剧色彩和悲悯情怀，而且，这个中年女人的目光还起到了一种对故事进行取舍和剪辑的作用，因而使整个作品的叙事就显得详略恰当，疏密有致，快慢相宜，充满了一种独特的韵味和动人的美感。当然这种独特的韵味和动人的美感首先还是通过独特视角的叙述表现出来的。我在这里摘录几段叙述。“我从城里离婚回家的那一天，阳光好得无可挑剔，可陈村的妻子却在那天去世了。”“陈村在妻子死去的第十个晚上找到我的家里。那是一个漆黑的夜晚，当时我不在屋，等到我来的时候，只看见门

因为通过了这个中年女人的眼睛，所以这个故事就充满了悲剧色彩和悲悯情怀，而且，这个中年女人的目光还起到了一种对故事进行取舍和剪辑的作用，因而使整个作品的叙事就显详略恰当，疏密有致，快慢相宜，充满了一种独特的韵味和动人的美感。

前的泥地上蜷缩着一团黑色的物体。我当即吓了一跳。那团黑物状似一只在呻吟中不断抽搐的动物，谁也不会想到那就是陈村。我赶紧把他扶起，然后搀进我的家中，让他躺在我的床上。”

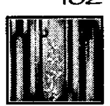
这是一种忧伤的女性口吻叙事，读起来低沉，缓慢，悲凉，有一种莫可名状的悲剧意味，让读者深受感染。如果换上晓雷或陈村充当叙述者，那这部作品肯定不会有如此强大的感染力。

接下来我们来分析一下叙述的非常视角。

非常视角，指叙述者的选择和确定不完全符合生活的真实，具有某种荒诞的色彩。非常视角也有两种情况，一种是叙述者是一个与情节有关的死人；另一种是叙述者是一个与故事有关的异类。

我们还是先看看第一种情况，即叙述者“我”是一个与情节有关的死人。

例如方方的小说代表作《风景》的叙述者“我”就是一个死了的人。“父亲从结婚那天就是住在这屋。他和母亲在这里用十七年时间生下了他们的九个儿女。第八个儿子生下来半个月就死掉了。父亲对这条小生命的早夭痛心疾首。父亲那年四十八岁。新生儿不仅同他一样属虎而且竟与他的生日同月同日同一个时辰。十五天里，父亲欣喜若狂地每天必抱他的小儿子。他对所有的儿女都没给予过这样深厚的父爱。然而第十六天小婴儿突然全身抽筋随后在晚上咽了气。父亲悲哀的神情几乎把母亲吓晕过去。父亲买了木料做了一口小小的棺材把小婴儿埋在了窗下。那就是我。我极其感激



父亲给我这块血肉并让我永远和家人呆在一起。我宁静地看着我的哥哥姐姐们生活和成长，在困厄中挣扎和在彼此间殴斗。我听见他们每个人都对着窗下说过还是小八子舒服的话。我为我比他们每个人都拥有更多的幸福和安宁而忐忑不安。……我对他们那个世界由衷感到不寒而栗。我是一个懦弱的人，为此我常在心里请求我所有的亲人原谅我的这种懦弱，原谅我独自享受着本该属于全家人的安宁和温馨，原谅我以十分冷静的目光一滴不漏地看着他们劳碌奔波，看着他们的艰辛与凄惶。”方方选择一个死去的人作为叙述者，一方面可以打破一般第一人称叙述者的视角限度，以便进行全方位地观察与叙述。一方面从这个死者的角度去叙述又能增加叙述的张力，深化故事的意蕴，给整个作品带来一种神秘而深邃的意味。

我们再看看另一种情况，即作品中的叙述者“我”不是一个人，而是一个与情节有关的异类。

例如刘庆邦的小说《起塘》，这是一篇反映当下教育题材的小说，表现的是对少年失学问题的关心和思考。作品写一个聪明好学的乡村女孩被迫失学，希望唤起人们的同情与帮助。从选材上来说，这个题材说不

上新，但作者写出来却别有一种感染力，因为作者选择了一个独特的叙述者——一条大鱼，作品通过这条鱼的眼睛来看人们的生活困境，并且将那条鱼人格化了，鱼对小姑娘也充满了同情与爱心。因为叙述视角非常，所以读者读来有一种陌生感，因此作品就产生了一种特殊的震撼力。

第二节 叙述的秩序

叙述是一种信息传递的方式，同时也是一个信息传递的过程。一篇文学作品实际上就是一个完整的叙述过程。在这个叙述过程中，除了叙述者这一主要因素之外，写作者还要考虑到叙述的秩序。

叙述秩序是由叙述角度、叙述时间、叙述顺序等等因素形成和建立起来的。研究叙述秩序，就是要研究写作者从哪个叙述角度去叙述，按什么叙述顺序去叙述，在多少叙述时间内完成对这一篇作品的叙述。

一般的叙述秩序比较容易把握。在一般叙述秩序的作品里，往往只有一个叙述者，叙述时间也比较单一，叙述顺序基本上是遵循的时间先后顺序。

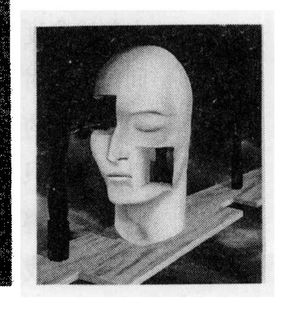
这里我主要讲一讲特殊的叙述秩序。在建立了特殊叙述

秩序的文学作品中，叙述者往往有几个，至少是两个。因为叙述者的增加，叙述角度就变得复杂起来，因此叙述秩序也就复杂化了。特殊的叙述秩序有许多种，下面主要介绍两种常见的情形。

第一种情形：几个叙述者合作叙述一件事。

如果说一篇作品的叙述过程是一段一段连缀而成的，那么写作者就安排几个叙述者各自叙述一段或各自叙述几段，叙述者甲叙述完毕之后转由叙述者乙接着叙述，叙述者乙叙述结束之后又让叙述者丙接着叙述，总之是几个叙述者合作起来将整个叙述任务完成。这种叙述秩序有点类似体育运动中的接力赛跑。

为了讨论的方便，我在这里以笔者的小说《根雕》为例。作品写的是乡村女孩孙小雪的不幸遭遇，她品学兼优，高考成绩本来达到了录取分数线，但因为没有送礼没有找关系，却得到了一个自费上大学的通知书，但她家境贫穷，无钱自费读书，于是找根雕厂的老板钱堂借钱，钱堂对孙小雪早已心怀鬼胎，他在借钱时遭踏了孙小雪。孙小雪借到五千块钱上了大学，可是两个月之后，钱堂来到了孙小雪的学校，他要继续占有孙小



雪，孙小雪当然拒绝了，但钱堂却提出让孙小雪马上还那五千块钱，没有办法，孙小雪只好答应了钱堂的无耻要求。然而，当孙小雪和钱堂在校园里做那事时，校园保卫处的巡逻人员却抓住了他们。孙小雪于是被学校开除了。以上是作品的故事梗概。在写作中，我安排了三个叙述者，一个是孙小雪的大学同学程昀、孙小雪本人，另一个是作者“我”。全篇分为三节，第一节由程昀负责叙述，介绍孙小雪入学迟到及高分自费的不幸，并引出了作品中作为线索的黑色根雕。这一节的开头是这样的：“孙小雪来校报到时，我们已经开学好几天了。”这一节的结束写道：“那天晚上睡觉的时候，我偶一抬头看见了孙小雪的枕头边上放着一件黑色的根雕。那是一个畸形的少女，头和四肢又小又细，像剥了皮的麻杆，而乳房和臀部却丰硕无比。我于是有些好奇，便问孙小雪这根雕是从哪儿弄的，可孙小雪没有回答我，好像是没听见我的问话一样。正在这时，宿舍楼到了熄灯时间，一阵哨音响过之后，整个楼上的灯全部都熄了，我们的寝室也毫不例外地陷入了黑暗之中。”第二节由孙小雪本人叙述，回顾她上学前找钱堂借钱的情景。其中有这样的段落：“那时候，我心里真是矛盾极了，我曾经站了起来，想把钱堂痛骂一顿之后扬长而去，然后把录取通知书撕成碎片扔得满天飞扬，但很快我又坐下去了，我实在不想把通知书撕掉啊！后来的事情就可想而知了，我留下来陪钱堂吃了晚饭喝了酒，在他把五千块钱递给我之前的那一会儿，我把我作为女孩最宝贵的东西送给了他！当我捧着五千块钱从根雕厂走出来时，我感到我好像死过一次。”第三节由作者“我”进行叙

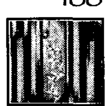
述，讲述钱堂跑到学校继续纠缠孙小雪及孙小雪被学校开除的经过。其中有这样的叙述："我没见过孙小雪。在我决定写她时，她已经离开了这所大学。作为这篇小说的作者，没能见到作品的主人公实在是一件令人遗憾的事情。我是通过一个叫程昀的女孩知道孙小雪不幸的经历的。程昀是孙小雪的同学，并且和孙小雪是很好的朋友。"这一节的结尾是："我是在程昀的寝室里看见这件黑色根雕的。不知道为什么，我一见到这件黑色根雕就觉得钱堂雕的是孙小雪。这真是一个莫名其妙的感觉。正是因为这种感觉，我开始了这篇小说的写作。谨以此文献给可怜的乡村女孩孙小雪！"这是第三节的结尾，也是全篇的尾声。这篇作品的叙述秩序是，三个叙述者合作起来叙述了一件事，从叙述顺序来看，程昀是顺叙，孙小雪是补叙，作者又是顺叙。我为什么要这样安排叙述秩序呢？让三个叙述者共同叙述一件事，一个好处是叙述上变化多姿，可以避免一个叙述者一叙到底带来的乏味；第二个好处是使叙述的事情更加真实可信，让读者读起来有一种读新闻报道的真实感，这么一来就让这篇虚构性的文字具有了非虚构的力量；第三个好处是从不同的角度写孙小雪的不幸，使作品

更有感情色彩，读起来更能让人心动。至于让孙小雪的同学程昀首先叙述，是为了使作品的叙事更加紧凑，如果让孙小雪首先叙述，那么作品的场景就会拉到乡村去，叙述时间就会显得很散漫，让孙小雪在程昀叙述之后以回忆的方式补叙她上学之前的不幸经历，就避免了松散之感。让作者在最后叙述，既是情节的需要，也是表达主题的需要。

第二种情形：几个叙述者重复叙述一件事。

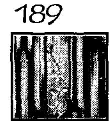
这种叙述秩序与几个叙述者合作叙述一件事不一样，合作叙述是接龙式的，而重复叙述是重复式的。合作叙述中的几个叙述者，观点基本上是一致的，而重复叙述中的几个叙述者，他们的观点可能是矛盾的。

这里以张旻的小说《艺术摄影》为例。作品写一个业余摄影师余老师为他的女学生白芳拍人体照的故事，其实故事非常少，作品重点写的是老师和学生各自的心理活动。在拍照之前，余老师和白芳之间有过一次不愉快，白芳考历史时作弊，监考的余老师收走了她的试卷。但白芳体形极好，余老师先给她拍一些一般的照片，后来白芳在余老师的摄影室看了人体摄影画册之后，余老师又给白芳拍了人体照。故事就是这么简单，复杂的是两个人物各自的心理活动。作者在叙述这个故事时安排了两个叙述者，一个是余老师，一个是白芳，余老师和白芳分别对拍人体照的前后过程进行了细致入微的描述，特别是内心深处的每一次微妙的波动。同一件事情，因为是从两个身份不同、性别不同的叙述角度进行叙述的，所以尽管故事的大体经过是基本一致的，但许许多多的细节尤其是心理感受却是有差异的，甚至是矛盾的。比如



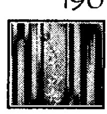
对作弊这个细节的叙述，在余老师的叙述中，是白芳首先提起这件事的。“我说：我没有上过你们班的课，不过我对你好像不陌生。她瞟了我一眼，又抿了一下嘴，露出一个笑容，说：老师，我对你也是比较熟悉的，你不记得那件事了？我问，什么事？她说：我二年级时有一次历史考试你收掉了我的试卷。我很惊讶，问：我收掉过你的试卷？她说：是的。你不记得这件事情了？”而在白芳的叙述中，作弊这件事情却完全变成了另外一种情形。余老师首先神秘地告诉白芳，他们之间曾发生过一个故事，白芳不解地问什么故事，余老师说你考历史时作弊，白芳很吃惊地问，余老师，你没有搞错吧？余老师接下来对白芳进行了很长一段内心表白：“其实我做学生时也经常作弊的。可是不知为什么我当时不加思索地、毫无犹豫地就命令你站起来，把你身下的那张纸条拿走了，并且没收了你的试卷。我为什么这么做？是不是我对你有什么看法？没有。如果说我对你有什么印象，那也不是什么坏印象。我虽然没有上过你们班的课，但我一直是认识你的，我作为一个摄影师，或者说是摄影爱好者吧，像你这样的一个女学生在校园里轻轻走过，亭亭玉立，我是不会不注意

合作叙述是接龙式的，而重复叙述是重复式的。合作叙述中的几个叙述者，观点基本上是一致的，而重复叙述中的几个叙述者，他们的观点可能是矛盾的。



到的，我还想过要请你来拍照哪。”白芳的叙述与余老师的叙述出现了多处矛盾，到底谁的叙述更真实？这一点并不重要，重要的是这种矛盾的二次叙述让事件本身更有内含，更有色彩，也更有魅力了。在关于看人体画册的叙述中，两个叙述者的着眼点都不一样，余老师关注的主要是白芳的表情和内心活动，而白芳却更加关注余老师的微妙动作以及心理活动。接下来叙述拍人体照时，余老师叙述了许多白芳没有叙述的内容，而白芳重点叙述的一些细节在余老师的叙述中又只字未提，这便显得特别有意味。比如余老师叙述到了白芳脱衣服这一节：我犹豫了一下，问她："是不是我回避一下？"她答："不用。"她脸上浮起一缕笑意，说："我现在有一种感觉。你好像不是平常那样的人，就像是个医生似的……"而在白芳的叙述中，白芳脱衣服时就不像余老师说的这么大方、自然和安静，并且还多出了一些余老师未曾提及的细节，白芳是这样叙述的：他没有说下去，过去把墙边的一面大立镜移过来。我不由得避开些，问："你做什么？"未及我再表示什么，他伸过手来，牵住我的胳膊，让我站在镜子前，又让我侧转身子。我闭起眼睛。他要我把眼睛睁开，说："你这是干吗？"我不回答他。他在我腰部轻轻碰了一下，我才笑起来，忍俊不禁似的，睁开眼睛看他。他已退后些，望着镜中。我笑得有些脸热，说："你千万不要挠我，我受不了的。"他答："我不是要挠你，我是要你睁开眼睛。"

因为两个叙述者重复叙述一件事，由于叙述者的角度不同、立场不同、动机不同、目的不同，被叙述的事情就可能



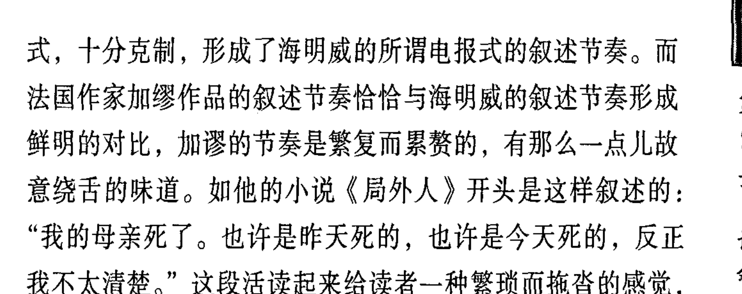
呈现出两种版本，这样一来，被叙述的事件的意义就可能变得丰富而复杂，让读者在阅读时产生一种扑朔迷离，亦真亦假的美感，从而为读者进行创造性的阅读提供了广阔的空间。

第三节 叙述的节奏

在讨论了叙述角度之后，我们有必要再讨论一下叙述的节奏以及叙述节奏的调控问题。

节奏本是音乐用语，指音乐中交替出现的乐音的有规律的强弱、长短现象，它由音响运动的轻重缓急和抑扬顿挫构成。叙述也是有节奏的，叙述节奏指叙述者在叙述中对语言轻重缓急和抑扬顿挫的驾驭以及对情节虚实详略和张弛快慢的安排。

不同的写作者，他们的叙述节奏往往是不同的，如美国作家海明威，他的叙述节奏简约而快捷，在作品中经常使用简短的句



式，十分克制，形成了海明威的所谓电报式的叙述节奏。而法国作家加缪作品的叙述节奏恰恰与海明威的叙述节奏形成鲜明的对比，加谬的节奏是繁复而累赘的，有那么一点儿故意绕舌的味道。如他的小说《局外人》开头是这样叙述的："我的母亲死了。也许是昨天死的，也许是今天死的，反正我不太清楚。"这段活读起来给读者一种繁琐而拖沓的感觉，但是从表达效果来看，这种叙述又异常精彩，因为加谬在这里要表达的是一个局外人的心理状态，所以这个局外人连母亲死亡的具体时间都不清楚，作者用这种节奏来叙述就有效地表现出了局外人的精神特征。

所谓叙述节奏的调控，就是要求写作者根据表达的需要对语言节奏和情节节奏进行艺术的调节和控制。

首先我们来看语言节奏。

从表达和传递的角度看，文学作品中的语言有叙事性语言和非叙事性语言之分。叙事性语言又分为概述、等述、扩述、静述和省述五种，这五种不同的叙事性语言的节奏感是不一样的。非叙事性语言又分为说明、议论和抒情等，这几种非叙事性语言也是有节奏感的。在写作中调控语言节奏，指的就是综合、合理、艺术地运用叙事性语言和非叙事性语言。

如笔者的小说《一朵黄菊花》，写了一个现代陈世美因抛弃初恋情人而忏悔的故事。军人"我"让表哥在老家为他介绍了一个对象菊韵，回家见面时有一段关于散步的描述："从卫生所到小学之间的那段公路大约有两里长，那晚我和菊韵在这段公路上走了三个来回。"这是概述，三言两语，



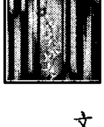
节奏很快。“第一个来回我们几乎是一前一后行走的，除了害羞之外，还因为路上有几个行人。我们的步伐也迈得很快，急匆匆的，一点儿也不像散步，倒是像赶集，话也没说几句，肚子里装满了话，可嘴里就是说不出来。”这一段是略述，略述的时间快于事件本来的时间，因此速度也是比较快的。接下来的一段就是等述了，叙述的时间与事件的时间基本上一致：“第二个来回我们就并排走了……速度比第一个来回慢了，话也渐渐多了起来。我们相互介绍了各自的一些情况。我一五一十地告诉菊韵，我的家庭十分困难，母亲有治不断根的哮喘病，一年四季都咳个不停，到了冬天更加厉害。三个弟弟都在读书，最可怜的是小弟四毛，每天上学早出晚归。……菊韵听了感叹唏嘘，同情之心油然而生。”再往下就是一段扩述：“在走第三个来回的时候，我的胆子陡然大了许多，一开始我就朝菊韵身边靠拢了一步。我以为她会往旁边躲闪，但她没有，这让我暗自欣喜。接下来我的胆子就更大了，干脆用肩膀贴着了她的肩膀。这一下菊韵有点儿紧张了，我听见她的呼吸顿时急促起来。不过她仍然没有朝旁边躲闪，任凭我的肩膀贴着她的肩膀。我感觉到她的肩膀柔软



而温暖。男人都是得寸进尺的人，再从小学往卫生所走时，我最想做的一件事便是与菊韵握手。我一遍又一遍地幻想着与她肩挨肩手握手款款而行的情景，这种幻想让我陶醉。我多么希望能将幻想变为现实，可我却束手无策。”这一段扩述的时间明显长于事件本身的时间，叙述者缓缓地叙述事件发展的过程和人物的动作及心理活动，犹如电影中的慢镜头，这么一来，叙述的节奏明显缓慢了。紧接着是一段静述：“后来我真是要感谢那一阵带着凉意的秋风，它从遥远的地方飒飒而来，吹落了路边树上的枯叶，同时也吹起了我和菊韵的头发与衣领。”在这一段叙述中，我们看不出时间的运动，叙述者站在时间之外描述当时的自然环境，或者说，叙述不与事件的时间对应，仿佛时间在这时候突然停滞不动了。这种静态的叙述忽视了故事时间的存在，使叙述的节奏显得松散和洒脱。在一段静述之后又是一段扩述：“我突然灵机一动问菊韵，你冷吗？菊韵说，还好。我抓紧说，让我摸摸你的手就知道你冷不冷了。我说着就闪电似的抓住了她的手。那一刻我真的陶醉了，醉得如一堆烂泥。”以上五种叙述性语言交互使用，使作品的语言快慢相间，节奏上有一种音乐感。

关于非叙事性语言的运用，简单地说就是在叙述中有机地插入说明、议论和抒情文字，一方面深化作品的意蕴，一方面加强作品语言的节奏感。

这里仍然以笔者的小说《一朵黄菊花》为例，在作品中，我不时地在叙述中插入了说明、议论和抒情，比如在叙述完菊韵对弟弟四毛的照顾之后这样写到：“四毛跟菊韵一住就

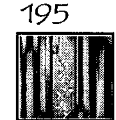


是大半年。菊韵不仅让四毛跟她住，而且还负责他的吃饭和穿衣。四毛是个细心人，据他在本子上的记载，菊韵在那大半年的时间里，累计为他煮饭四百二十二餐，缝棉袄一件、棉裤一条，买外褂和衬衣各一件，买袜子两双，凉鞋一双。”菊韵这么贤惠善良，军人却无情地抛弃了她，作品中有这样一段议论：“多年之后，当我听说这两件事的时候，一切都已经晚了。因为在此之前，薄情寡义的我早已移情别恋，抛弃菊韵，娶了一个武汉姑娘。事后想来，我真是辜负了菊韵的一片好心和痴情。我一辈子都对不起菊韵。我是一个罪人。”

我们再来看看作品的情节节奏。

情节节奏主要指写作者对情节虚实详略、张弛快慢的安排，具体表现为合理地运用顺叙、倒叙、插叙和补叙，使情节虚实相生，详略得当，有张有弛，快慢相宜，给读者一种节奏的美感。

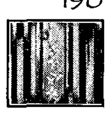
关于顺叙、倒叙和插叙，写作者运用较多且运用起来也相当熟稔，没有必要再去讲它们。这里我想集中讲一讲许多写作者在写作中不太注意的补叙的运用。补叙也有很多种，这里只介绍一下后记式的补叙，它出现在作品的结尾，与一般的尾声不同，它是情



节的重要组成部分，少了这一部分，整个作品将黯然失色或者根本站不住脚。

例如前面多次提及的刘庆邦的小说《鞋》，写农村姑娘守明用满腔的爱和满怀的情为未婚夫做了一双鞋，结果未婚夫连试穿一次都没有。作品写得非常含蓄，没有正面写未婚夫的变心。但在作品结尾，作者安排了一个后记："我在农村老家时，人家给我介绍了一个对象。那个姑娘精心地给我做了一双鞋。参加工作后，我把那双鞋带进了城里，先是舍不得穿，想留作美好的纪念，后来买了运动鞋、皮鞋之后，觉得那双鞋已经过时了，穿不出去了。第一次回家探亲，我把那双鞋退给了那位姑娘。那姑娘接过鞋后，眼里一直泪汪汪的。后来我想到，我一定伤害了那位农村姑娘的心，我辜负了她，一辈子都对不起她。"这个后记一方面加强了作品的感情色彩，深化了小说的主题意蕴，另一方面强化了情节的节奏感，仿佛音乐中的一阵打击乐，使作品在结束时出现一个高潮，让读者的心为之大动，于是作品的美感就在这种节奏中产生了。

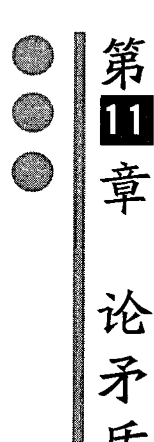
又如张学东的小说《送一个人上路》，作品写一个名叫韩老七的人的死，韩老七六年前住进了我们家里，和我祖父在一张炕上睡了六年多，他又古怪又肮脏，我们一家人都讨厌他，惟独祖父对他关怀备致，从不厌烦。临死之前，韩老七想着方法折磨我们一家人，有时绝食，有时又狼吞虎咽，居然还把大小便拉在饭碗里，每天用仇恨的目光看着我们，经常大骂我们。我们都恨死了韩老七，但祖父却一直心平气和地照护着他，死后祖父还将他的尸体在家里停了五天，然后



为韩老七举行了隆重的葬礼。在阅读的过程中，读者和叙述者“我”一样对韩老七和祖父的行为感到不可思议，直到作品结尾，当我们读到“补记”时，读者才和叙述者一道恍然大悟。补记是这样的：“韩老七，贫下中农。早年给生产队放过牲口，曾受命调训队里的一匹暴烈的军马遭受意外伤害而永久丧失性生活能力，之后，他老婆改嫁跟人跑了？不详。其时，祖父尚任生产队长。”

关于叙述，值得研究的理论层面的问题还很多，比如叙事通道，现代写作者非常注重选择一些独特而有局限的叙述角度去开辟新的叙事通道，从而让叙述产生一种陌生化的审美效果。如近几年出现的儿童叙事、傻瓜叙事、疯狂叙事、身体叙事等等，都是写作者勇于开拓和敢于创新的结晶，值得我们进一步研究并在写作实践中去完善它们。

关于叙述，值得研究的理论层面的问题还很多，比如叙事通道，现代写作者非常注重选择一些独特而有局限的叙述角度去开辟新的叙事通道，从而让叙述产生一种陌生化的审美效果。



第11章 论矛盾

矛和盾是中国古代两种不同的武器。有一个寓言故事说，一个人卖矛又卖盾，他一会儿夸他的盾最坚固，什么东西也戳不破；一会儿又夸他的矛最锐利，什么东西都能刺进去。旁人问他，用你的矛戳你的盾怎么样？这个人于是就没法回答了。后来人们把矛盾连举，比喻言语行为自相矛盾。

辩证法上把客观事物和人类思维内部各个对立面之间的相互依赖又相互排斥的关系也称为矛盾。在这本研究文学写作的书里，我之所以要专门来讨论一下矛盾，是因为我觉得，矛盾在文学写作中具有非常重要的意义。我甚至

有些夸张地认为，没有矛盾就没有文学。

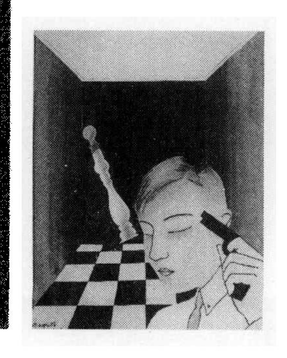
第一节 矛盾的意义

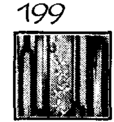
首先让我们来看看矛盾对于文学写作究竟有哪些意义。通过考察矛盾与文学之间的基本关系，我们可以看出矛盾对于文学写作的意义主要表现在以下三个方面。

其一，矛盾是文学写作的重要内容。

文学是生活的反映，而生活是由矛盾构成的，可以说没有矛盾就没有生活，生活中处处有矛盾，时时有矛盾，因此文学就必须面对矛盾，正视矛盾。事实上，大量的优秀的文学作品都是以矛盾为写作对象的。

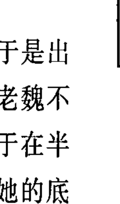
这里我们来解读一下刘建东的小说《在眼中遗失》。这个作品的情节是由许许多多的矛盾构成的。美丽的姑娘顾小红，希望过上荣华富贵的幸福生活，但她家里实在太穷了，这样就出现了理想与现实的矛盾。怎样解决这个矛盾呢？顾小红选择了卖淫这条





路。不久，顾小红生下了一个不知道谁是父亲的儿子陈爽，她为了不影响自己的生意，便将这个私生子交给了母亲。母亲自从父亲死后生活一直往下滑，就像坐滑梯，每个月只能从居委会领到一百多块钱的救济款，生活非常艰难。有一个退休的魏老头喜欢母亲，母亲也喜欢那个和善的老头，希望嫁过去与魏老头一起生活，但是魏老头不让母亲带上顾小红的私生子。“他说，我知道你那个外孙的情况，我工作二十多年都没有让别人说闲话，到老了也不想给别人留下什么话柄。”因此，母亲一直就没能嫁过去，因为她无法扔下顾小红的私生子，虽然他是私生子，但母亲与他已有了感情。这里便有了两重矛盾，对魏老头来说，是传统与现实的矛盾；对母亲来说，是爱情与亲情的矛盾。为了传统道德，为了好名声，魏老头宁可不娶母亲；为了亲情，母亲宁可不嫁给魏老头。这样一来，矛盾似乎解决了，然而就在这个时候，顾小红的妹妹顾小丽的丈夫林刚从单位下岗了。顾小丽一直没有工作，长期与妈妈住在一起，林刚也住在这里。林刚自从下岗以后，脾气越来越坏，动不动就打顾小丽，他把心里的气都出在顾小丽身上。这是改革与现实的矛盾。怎么解决这一矛盾呢？林刚希望母亲带着私生子离开这个家，好把他们住的那间临街的房改成一个小杂品店。母亲是支持林刚这个想法的，她认为只要林刚能挣钱过上温饱生活就不会打顾小丽了。母亲于是想了一个两全的办法，先把私生子送给一个没有孩子的人家，然后自己搬到魏老头那里去。然而，母亲的想法落空了，虽然母亲给私生子找到了一个富裕人家，也将他送去了，但母亲却从心里放不下那个孩子，她离开了那

个孩子就无法生活，那个孩子也离不开母亲，于是母亲又把那个孩子接回来了，生活又回到了原来的样子。“在陈爽回来这件事上，遭到最大打击的就是林刚。他无法发泄他心中的郁闷，他仿佛是故意要做给妈妈看，要给妈妈示威似的。”不久，痛不欲生的母亲忽然对顾小丽说到了一个深井，她说：“小区的南面，就是通向花园的那个道上，有一个井盖丢了。没有人管。我站在那里向下看了看，看不到底，只能听到下面传上来水流的声音。”母亲还说：“那是污水井。人下去转眼就会被淹没。即使不会淹死也会被臭味熏死的。”顾小丽预感到母亲不想活了，她估计母亲会拉着私生子一起去投井自杀。于是，顾小丽找到了顾小红，把母亲和陈爽的处境告诉了她。顾小红当然不希望母亲和她的私生子去死，但她又不愿意离开她现在的这种生活，内心于是产生了矛盾。顾小丽生气地问：“是你那些臭男人重要，还是你儿子的性命重要？”为了解决这一对矛盾，顾小红给魏老头送去了一件特殊的礼物，这件礼物就是顾小红年轻而风流的肉体。面对脱得光光的顾小红，魏老头又陷入了深深的矛盾，一方面他作为一个单身男人，不可能对顾小红的肉体没有欲望，但另



一方面他是一个传统的男人，非常看重自己的名声，于是出现了灵与肉的冲突。但顾小红却非要把这个礼物送给老魏不可，她一边用语言开导一边用肉体诱惑，老魏最后终于在半推半就中接受了这个礼物。完事之后，顾小红亮出了她的底牌："我现在告诉你吧，是谁让我来给你送这个礼物的。他是一个三岁的孩子。他不想离开一个人，那个人也离不开他。他想和那个人一起来和你做伴。"顾小红以为她的这个礼物一送给老魏一切矛盾都会迎刃而解，她丝毫也没想到事情会因此而变得更加糟糕，几天之后，老魏掉进了那个深井之中。"据看到的人说，那天下午他一直在井边徘徊，看上去心事重重的。他还和妈妈在井边碰过面，他和妈妈还说了几句话。事后我问过妈妈，他在井边都说了些什么，妈妈说，他只是反复地说一句话，他说他对不起妈妈。"可以说，魏老头是在一种巨大的矛盾痛苦中投井自杀的，一方面他半推半就地接受了那件特殊的礼物，有了一种罪恶感，另一方面他觉得对不起顾小红的妈妈，无法摆脱那种道德感的谴责，于是就投井自杀了。总而言之，这篇作品充满了矛盾，人与人之间的矛盾，人与社会的矛盾，物质与精神的矛盾，现实与理想的矛盾，观念与观念之间的矛盾，矛盾无处不在，无处不有，可谓矛盾重重。从以上分析可见，这篇小说就是写社会转型时期各种各样的矛盾的，所以说矛盾是文学写作的重要内容。

其二，矛盾是文学写作的基本源泉。

写作者为什么写作？动机何来？灵感何来？我在前面说过，写作者的写作动机和写作灵感与写作者的欲望和情感是



密不可分的，写作者的欲望是多方面的，有对生的欲望、对爱的欲望、对名的欲望、对利的欲望、对美的欲望、对性的欲望，由于欲望的无法满足，便会引起情感上的矛盾。这种情感上的矛盾便触发了写作者的写作动机与写作灵感，所以说，矛盾是写作的基本源泉。换一种说法就是，写作者的审美理想是追求和谐，而现实生活却处处充满矛盾，对一个写作者来说，理想和现实永远存在着矛盾，正是这种矛盾，写作者才有了写作动机和灵感。

我曾经久久琢磨过东西写《没有语言的生活》这篇小说的灵感来源。这篇作品的构思可以说是神奇的，如此神奇的艺术构思无疑是受到了神奇的灵感的触发，那么作者这神奇的灵感是从哪里来的呢？我想，他的灵感可能而且只能是来源于现实生活中的矛盾。在日常生活中，人与人之间的矛盾可以说都是因为眼睛、耳朵和嘴巴这几个基本的人体器官引起的，眼睛看了不该看的，耳朵听了不该听的，嘴巴说了不该说的，于是矛盾就发生了。假如没有眼睛，没有耳朵，没有嘴巴呢？那情况肯定就会是另外一种样子。在《没有语言的生活》中，东西极有创意地让一家三口都有缺陷，父亲是个瞎子，

写作者的欲望是多方面的，有对生的欲望、对爱的欲望、对名的欲望、对利的欲望、对美的欲望、对性的欲望，由于欲望的无法满足，便会引起情感上的矛盾。

儿子是个聋子，女孩是个哑巴，他们虽然没有共同语言，但是他们之间的交流却非常和谐。如果我没有猜错的话，东西的创作灵感肯定是在假设一种方法来解决现实生活中的矛盾的冥思苦想中产生的。

其三，矛盾是文学写作的主要动力。

写作者在产生创作冲动之后，怎样把这种冲动变为写作实践？或者说，写作者灵感到来之后有一种强烈的写作欲望，但是，灵感不具备持久性，它是稍纵即逝的，当灵感爆发时带来的亢奋过去之后，写作者如何将写作进行到底呢？我以为，紧紧抓住矛盾是一个切实可行而有效的办法。

特别是在写那些以叙事为主的作品时，写作者尤其要善于利用矛盾的力量。利用矛盾进行写作，也是符合文学作品的内部构造规律的，叙事性作品一般来说都离不开矛盾，写作者一般都要展示矛盾的发生、矛盾的发展、矛盾的高潮和矛盾的结局这样一个全过程。所以说，矛盾可以成为写作的推动力，具体地说，矛盾能够推动情节的发展。因此，写作者就应该巧妙地运用矛盾这一主要的写作动力。笔者的小说《到什么山上唱什么歌》就是靠矛盾推动情节发展的，作品事实上写的就是当代爱情生活中的矛盾。小说中的两个女人都爱方宏声教授。一个是他的妻子，一个是他的学生，因为爱是自私的，所以两个女人都想独占方宏声。而方宏声却无法在二者中做出选择，因为两个女人他都爱，所以当妻子田秀词和学生卜佳曲因爱上同一个人而大打出手时，方宏声没有去帮谁，而是视而不见，转身而去。这是矛盾的发生。因为方宏声在那个关键时候没有去帮两个女人中的任何一个，

所以两个女人都认为方宏声不是真心爱她们，于是同时离开了方宏声，妻子和他离婚了，学生另找了导师。这是矛盾的发展。在矛盾的进一步发展中，对爱情心灰意冷或者说害怕爱情的方宏声出国了，田秀词和卜佳曲都分别接触到了新的男人，但由于她们都有方宏声这样一个参照，所以她们都没能对新的男人产生爱情，这个时候，她们都情不自禁地怀念起方宏声来。后来，方宏声回国了，他心如止水，已经没有见两个女人的激情，但两个女人却分别主动约见了方宏声，并和方宏声上床重温了旧梦，矛盾到此差不多进入了高潮，两个女人都想回到方宏声身边来，但方宏声却只和她们上床做爱，闭口不和她们谈什么爱情。在矛盾的结局部分，方宏声别出心裁地将两个女人同时请到了他的寓所，盛情款待了二位。在这个特殊的聚会上，方宏声解释了当初两个女人打架时，他为什么会转身而去，原因是两个女人他都爱，所以不知道去帮助谁，因此只好选择转身而去。田秀词这时候问："如果我们今天又打架，你会帮谁呢?"方宏声回答说，还是会转身而去。"田秀词和卜佳曲异口同声问，这又为什么？方宏声犹豫了一下说，因为你们两个我都不爱了。"这个作品紧紧抓

住矛盾，特别是人物内心深处的矛盾，用矛盾推动情节发展，用矛盾塑造人物性格，用矛盾展示人物命运，用矛盾揭示爱情主题，总而言之，矛盾是我写作这篇小说的主要推动力。

第二节 矛盾的捕捉

接下来我们要探讨的一个问题是：写作者怎样捕捉矛盾？

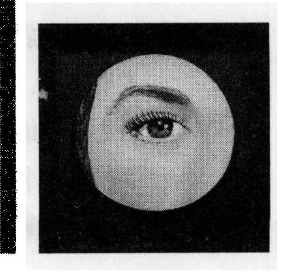
生活中的矛盾丰富多彩，写作者怎么用敏锐的目光去发现矛盾捕捉矛盾呢？换一句话说，一个敏锐的写作者对什么样的矛盾最感兴趣？我觉得，以下几种矛盾应该是写作者特别关注的。

第一，应该特别关注新生性矛盾。

所谓新生性矛盾，是指在社会的发展进程中出现的新矛盾，这种矛盾是前所未有的。敏感的写作者往往对这种矛盾特别感兴趣，反过来说，这种新生性矛盾也考验着一个写作者目光是否敏锐。

苏童的小说《私宴》所关注的就是一种新生矛盾。少年成长时代的霸道者大猫现在垄断了马桥镇的经济，又成了一

个当代的经济霸权者，他过去是强者，现在依然是强者；过去总受大猫欺负的弱者包青现在是京都有名的博士，还上过电视，可以说具有文化意义上的人格尊严，也算是成为了社会生活中的强者。大猫对于包青的由弱变强，心里显然是不平衡的，所以就别有用心地在春节期间安排了一次同学聚会。包青本来是极不情愿参加这次聚会的，“母亲也不主张他去，她至今记得儿子当年与大猫做朋友时付出了那么多屈辱的代价。”但迫于无奈包青最后还是去赴宴了，博士包青面对经济强权者大猫精心摆设的鸿门宴，不得不膺服于那些伦理秩序和道德观念，再一次承受了一种精神上的巨大屈辱。在宴席上，财大气粗的大猫处处以貌似尊重的方式欺负着包青，包青不能喝酒，而大猫却使用了一切可以使用的伎俩逼迫包青喝了许多酒，包青后来终于醉倒了，“包青模模糊糊意识到大猫是在整他，只是不清楚大猫是因为喝多了整他，还是因为某种不满，反正他是在整他，包青想无所谓，现在谁也不怕谁，我不靠你吃饭，坚持一下就走吧。但事与愿违，包青的身体缺乏理性和耐性，软绵绵的不听话了，地球引力对他产生了超常的作用，包青突然就从椅子上滑下来了，坐在地上。包

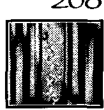


青坐在大猫的脚边喝了最后那杯酒。包青的目光所及的是大猫的黑色皮鞋和白色棉袜，大猫的袜子白得刺眼，而皮鞋上沾着的一星黄色的泥巴让包青感到不安。所谓记忆的走廊有时一步而过，昔日重来只在悄无声息之间，包青忽然听见一个熟悉的粗暴的声音，那个声音挟带着武力威胁命令他，把泥巴擦掉，擦掉，擦掉！是大猫的声音，是少年时代大猫的声音，也是如今一方富豪大猫的声音，快，把泥巴擦掉！包青顺从地拿起了一块餐巾，就像好多年前他被逼迫做过的那样，他朝大猫的皮鞋轻轻地吐了一口唾沫，说，我擦，我擦。”这是一段惊心动魄的描写，让读者有一种于无声处听惊雷的震撼。苏童的独到之处就在于他敏锐地发现了征服欲与尊严感这一对新生的矛盾以及矛盾之间的尖锐冲突与对抗，他通过这个独到的发现与捕捉将人生成长中的内心隐痛与当下现实生活中的精神失衡巧妙地结合在一起，使这个作品形成了一个广袤的历史空间和复杂的情感世界。

第二，应该特别关注重复性矛盾。

所谓重复性矛盾，指的是同一种性质的矛盾无法避免地反复出现。作为一个写作者，对于那种多次出现的现象或矛盾是不能视而不见的，应该对此高度重视，仔细观察、冷静思考，这样就可能写出有新意的文学作品来。

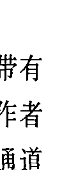
过去我在鄂西农村深入生活时，听见一个姓周的朋友讲起他的堂叔，堂叔做生意挣了一点钱就在外面乱搞女人，他妻子是一个生性软弱的女人，对丈夫的行为敢怒不敢言，但堂叔的几个姨妹倒是几个厉害的角色，她们都站出来为姐姐打抱不平。最先去村委会告姐夫的是大姨妹，可是告着告



着，大姨妹居然和姐夫搞到了一起。后来二姨妹又接着告状，还把姐夫告到了镇上，但是，告状还没有结果，二姨妹也和姐夫混到一块儿了。我听到这个故事后非常震惊，一时还不敢相信这是真的，但是这个重复出现的矛盾却让我非常感兴趣，我感到其中有许多问题值得深思。后来经过观察经过分析经过组合，我写下了小说《替姐姐告状》。在这个作品中，妹妹荷叶对电管员刘修利用金钱的诱惑力占有了姐姐莲花的肉体感到无比气愤，于是要到镇上替姐姐告状，结果告状不成，自己反而重蹈覆辙，也当上了刘修的情人。作品让人寒心的地方在于，妹妹本来是对刘修与姐姐的那种关系深恶痛绝的，而最后妹妹自己也无法阻止地走进了刘修的怀抱。如果说姐姐是一个糊涂的上当者，那么妹妹则是一个清醒的上当者。在写作过程中，我没有简单地去处理妹妹的变化，而是着力去写妹妹在这个转变过程中复杂的微妙的心理活动，充分揭示了金钱在这个特殊时代对人的那种强大的诱惑力和控制力。作品通过这种重复出现的矛盾，揭示了一种让人忧虑的社会现实和精神状态。

第三，应该特别关注私密性矛盾。

所谓私密性矛盾，指的是人内心深处那



种微妙而尖锐、复杂而难以言说的矛盾，这种矛盾一般带有隐私的意味和人性的内容。关注这类矛盾，就是要求写作者将敏锐的目光透过人物的物质与肉体，穿过那些隐蔽性通道进入人物的内心世界和情感领域，发现并洞穿那些深藏于人性幽暗地带的精神秘密和灵魂隐私。

盛可以的小说《青桔子》就是这方面的力作。作品中的主人公桔子是一个没有什么地位却自尊心很强的女孩子，她本来爱上的是农场余副场长的大儿子余少龙，而余少龙早有了未婚妻，未婚妻是场长的女儿周莉，余少龙于是就将桔子介绍给了弟弟余少虎。成了余少虎女朋友的桔子心中一直爱着哥哥余少龙，总想摸一下他的胡子。“桔子瞟了一眼余少龙，散光的眼神落在桌面上。余少龙留着很讲究的一字胡，桔子总有用手摸一摸的冲动。可惜余少龙是余少虎的哥哥，她是他未来的弟媳妇，抛开一点伦理道理，若余少龙对桔子有点那个意思，希望也许还有，遗憾的是，余少龙心中装着周莉。”桔子与周莉由于家庭背景不同，在余家的待遇就不一样，比如都是去打胎，周莉打胎回来，余母细心照顾，而桔子打胎回来，余母只弄粗茶淡饭，余父决定两兄弟的婚礼都在正月初八举行，而余母却将新房给了余少龙，将旧房给余少虎，而且家具也不一样，为周莉打的是米白的高雅豪华的，为桔子打的是土黄的俗气不堪的。这些都让桔子心里不满，她内心矛盾重重，觉得自己与周莉比起来没有一点儿尊严感。后来，桔子为了获得某种尊严或者说在嫂子面前能抬起头来，她分别单独与余父和余少龙进行了亲密接触。接触的结果是，余父为桔子做主了，余少龙决定把米白色家具让

给余少虎。最后余父说："我考虑了一下，手心手背都是肉，婚事不能做出两样来，让外人说三道四，新房明年年底能拿到钥匙，如果你们没意见，婚期推到明年。家具嘛，不喜欢可以卖了重打。"这篇作品主要写人物内心的那种无法言说的矛盾，这种矛盾由于现实的无奈和欲望的强悍而显得异常尖锐，同时，这种内心的矛盾又涉及到伦理规范和道德准则等等问题，所以就带上了一层浓郁的私密性色彩。难能可贵的是，作家盛可以没有站在道德伦理的裁判席上对桔子的行为进行简单的道德批判和伦理指责，而是客观真实地写出了桔子内心深处那种无可奈何的人性风景。在描写桔子的内心活动时，作者十分注意对桔子心理变化轨迹的描绘，如与余父的亲密接触，桔子开始只想找余父谈谈房子，桔子没想到余父很关心她，忽然有了一种找到父爱的感觉，"桔子头一回受到这种深切关怀，有点控制不住，索性倒在余父怀里哭了起来。……在桔子倒在余父怀里之前，桔子心里没有一丝邪念，即使是余父温和哄她，她也没有想过要干别的出格的事情。但是桔子在万分伤感之中，看见了墙上悬挂的余母的照片。余母的面容很苛刻……桔子轻蔑一笑，变了脸，半秒

这种矛盾由于现实的无奈和欲望的强悍而显得异常尖锐，同时，这种内心的矛盾又涉及到伦理规范和道德准则等等问题，所以就带上了一层浓郁的私密性色彩。

钟前，在余父怀里还似个孩子般委屈的她，忽然间变成了一个妩媚的女人，身体柔软起来。她几分试探，几分攻击，佯装无知，于不知不觉中放倒了余父。”由于作者精细地写出了桔子心理变化的丰富层次和全部过程，所以人物的一举一动都显得合情合理，真实可信，从而让读者看到了人性纵深之处的那些鲜为人知的柔软部位和神秘角落。

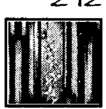
第三节 矛盾的展开

接下来我们要讨论的问题是：写作者怎样在作品中展开矛盾？或者说，写作者在写矛盾时一般可以运用哪些技巧？

关于写矛盾的技巧很多，许多写作教科书上都有或多或少的介绍。我在这里主要归纳几种一般的写作教科书上尚未提及的现代技巧。

第一种，情节错位法。

所谓情节错位，是指写作者在设计情节和组合情节时，按照事与愿违的模式去进行构思和安排，使情节结构呈现出一种错位的状态，从而使作品产生一种悲剧性效果。如果用一个公式来表述这种情节的错位组合，这个公式可以分成三步，第一步，甲爱乙，乙不爱甲；第二步，甲不顾一切地爱



乙，乙终于爱上了甲；第三步，当乙爱上了甲的时候，甲已经不爱乙了。这个公式基本上描述了情节错位的一般形态。

我们在前面提到过的托尔斯泰的长篇小说《安娜·卡列尼娜》，就是按照上述模式去展开矛盾的，我们可以把小说中的花花公子渥伦斯基看成是错位公式中的甲，安娜就是公式中的乙。渥伦斯基最初是爱安娜的，虽然他对安娜的爱情说不上纯粹，主要是为了满足自己的色欲和肉欲，但因为安娜光彩照人的美貌，他还是如醉如醉地爱上了安娜。而安娜呢，虽然对自己的婚姻不满，对真正的爱情也有一种发自肺腑的渴望，但由于生活于上层社会，许许多多的原因限制着她不能去公开地接受渥伦斯基的爱。渥伦斯基却对安娜穷追不舍，似乎有那么一种义无反顾的精神，安娜多少受到了爱情的感动，于是变得主动而胆大起来，公开承认了自己与渥伦斯基的恋爱关系，并离家出走，与渥伦斯基同居，到这时可以说安娜已经真正接受了渥伦斯基的爱，并把自己人生幸福的希望寄托在了他的身上。然而，当安娜全身心地爱上渥伦斯基之后，渥伦斯基却开始后悔了，认为自己为安娜付出的太多，于是将安娜冷淡下来，渥伦斯基的自私和虚伪让安娜深感

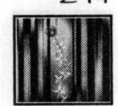
失望，随着误会、矛盾、分歧和冲突的与日俱增，安娜企图通过爱情来实现人生幸福的理想彻底破灭，在走投无路的情况下，安娜于是就选择了卧轨自杀。从整个作品的矛盾发展来看，作者对情节安排是错位的。

笔者有一篇小说《为民旅社》，也是按照错位的模式安排情节的。作品中的男孩少年时代去镇上住为民旅社，因为没有工作证，旅社的工作人员将他赶出了旅社；男孩为了能参加工作获得一个工作证，于是发愤读书，后来终于考上大学，并且留在大学工作。男孩拿到工作证之后回到了老家那个小镇，再去住为民旅社的时候，旅社却只要钱不要工作证了。这篇作品的情节显然是围绕工作证这一矛盾展开的，它的组合形态非常符合上面提到的那个错位模式，甲要看工作证，乙却没有工作证；因为甲要工作证，所以乙就通过努力读书获得了工作证。当乙有了工作证时，甲却不看工作证了。通过矛盾的错位展开，表达了我对人生某种不可避免的悲剧性的思考。

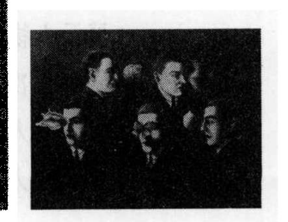
第二种，心理透视法。

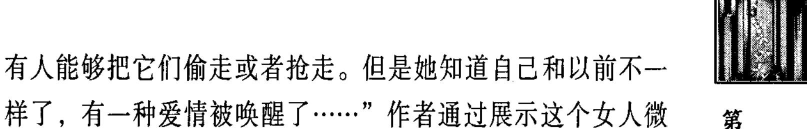
所谓心理透视，就是要求写作者逼真地全面地准确地展示人物矛盾的心理活动。矛盾有外在和内在之分，外在矛盾写起来比较容易，而内在矛盾却往往难以展开，但一个优秀的写作者必须要有揭示人物内心矛盾的能力。

展示人物的内心矛盾，最基本的要求是写出心理活动的微妙性和层次感，如潘向黎的小说《奇迹乘着雪撬来》，写一个已婚女人在圣诞节到来之前内心的矛盾。这个女人是一个平凡的女人，过着平凡而安宁的家庭生活，她知足常乐，



无论是外部生活还是内心世界都平静如水，但是，一部关于爱情的外国电影突然打破了她的这种平静状态。电影中一对深深相爱的男女没有结婚，分开之后都想念着对方，那个男的每年到了圣诞之夜都要到一个教堂顶上去等候他的初恋情人。这个电影让作品中的这个女人突然觉得自己生活得一点都不幸福，于是内心产生了矛盾。作者细致入微地刻画了女人的心理活动："怎么人家的爱情那么揪心揪肺、让人那么感动呢？怎么人家活得那么……有味道呢？自己什么都没有经历过，而且已经三十三岁了，看起来那些奇迹发生的可能性差不多等于零了。像自己这样，也叫女人，也叫生活？如果外婆还活着，一定会骂自己在作了。如果这样就叫作，那么她无论如何要作一次。以前自己以为不作是聪明，其实是傻。女人天生可以作的，不作白不作，等到老了，什么都完了。……她不觉得自己不爱丈夫。她想这些与丈夫有什么关系？就像她看片子哭了，但是她还是把浴缸擦得洁白光滑，给他放满了水，还习惯地试了水温，免得他稀里糊涂烫着了，然后才叫醒他。她的生活就是这样。她没有想过要改变什么。丈夫没有受到任何伤害，他需要的一切都在他身边，没





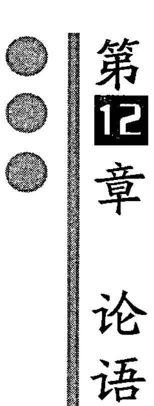
有人能够把它们偷走或者抢走。但是她知道自己和以前不一样了，有一种爱情被唤醒了……”作者通过展示这个女人微妙而矛盾的心理活动，表现了一个女人内心潜伏已久的渴望，那是一种超越平庸生活的期待，那是一种人性浪漫情怀的觉醒。这一种带有私密性的内心活动读起来是这么凄美而动人。作者通过对女主人公人性深处那些隐秘部位的放大与透视，为读者洞开了一扇认识女性复杂心灵构造的窗口，让读者看到了一道陌生而迷人的女性情感风景，进而窥视到了潜藏在人性幽深之处的浪漫情怀和诗性品质。这种浪漫和诗性，谁也无从知晓，谁也无权剥夺。正是因为这种浪漫和诗性的秘密存在，人性才成为文学永恒的主题。

第三种，主角缺席法。

所谓主角缺席，是指作品中的主角——矛盾的一方没有直接出场与矛盾的另一方正面接触，情节的这种设计与安排表面看起来是回避了矛盾，而实际上却强化了矛盾，因为矛盾的双方不能正面碰撞，因而矛盾就无法从外部解决，于是矛盾就可能进一步转化，延伸、变异，然后集中纠结于人物内心。

前面提到的笔者的小说《看望前妻》，抛弃前妻的男主人公因为心中还残存着一份对前妻的爱，更因为一种挥之不去的负疚感，他好不容易找到了一个看望前妻的机会，于是千里迢迢去看望前妻。可是赶到前妻家里，正面接待他的却是前妻现在的丈夫老孙。前妻明明在屋里忙碌着，但男主人公却迟迟见不到她。老孙把他安排在门口树下坐着。前妻在屋里烧水泡茶，泡好了茶却是老孙端出来的。老孙让客人抽旱烟，客人不抽，前妻又从后门出去买回了纸烟，喊老孙拿纸

烟给客人抽。男主人公喝着前妻泡的茶，抽着前妻买的纸烟，甚至能听见她的声音，但就是看不见她的人。后来，前妻又在厨房里为前夫杀鸡，鸡叫声让前夫抑制不住地跑了过去，而前妻却把厨房门紧紧关着，他只好退回到门口土场上，心想吃饭时总可以见到前妻吧。然而前妻把一桌好菜端上桌子之后却悄无声息地从后门出去了。“直到这时候，我才明白前妻一直在躲着我。她根本就不想见我！我的心一下子像是掉进了一个冰窑里，凉到了极点。”作品紧紧抓住前夫希望看到前妻而前妻又不想让前夫看到这一对矛盾，并将这一对矛盾反复展示，逐步放大，不断扩张，人物之间的外部矛盾虽然看不出一点蛛丝马迹，但人物的内心矛盾却被极大地丰富和强化了。如果我在写作中让前妻出场了，并与前夫正面相遇了，人物之间的外部矛盾可能会出现一些戏剧化的冲突，但人物的内心矛盾就有可能被削弱，从而无法引起读者的内心震动。另外，由于作品的主角前妻的缺席，看望者一直看不到被看望者，看望者想看，被看望者却不让看，这就在还没有解决的老矛盾上滋生了一种新的矛盾，这种新的矛盾就给作品带来了新的文学意味。

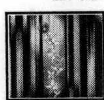


第12章 论语言

一般意义上的语言，是指人类特有的用来表达意思和交流思想的工具，属于一种特殊的社会现象。语言同时又是一个比较固定的系统，这个系统由语音、词汇和语法构成。

写作学上所说的语言，实际上是一种修辞语言，它是写作者经过修辞手段处理之后用来表达意思和交流思想的媒介。我们在这里要研究的语言，不是一般意义上的语言，而是文学语言，即经过修辞处理过的语言。

在这一章里，我们将着重探讨三个问题，一是文学语言的基本特征，二是文学语言的深层含义，三是在具体的文学写作中，写作者应该怎样



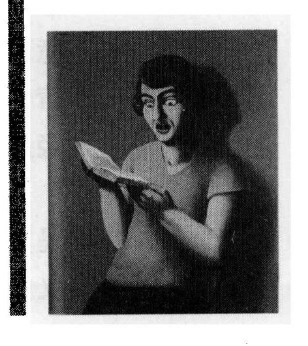
灵活而有效地去运用语言。

第一节 语言的特征

我们首先来分析一下文学语言的基本特征。我认为文学语言有三个基本特征，一是形象性，二是情感性，三是个人性。

第一个特征：形象性。

语言具有模仿描摹功能，它能具体可感地模仿描摹生活中的方方面面，比如色彩，比如声音，比如动作，甚至还可以模仿描摹人物的心理活动。写作者通过语言创造生动而传神的形象，再加上阅读者的想象参与，读者便能产生一种如临其境、如见其人、如闻其声、如感其情的艺术感觉。



杨争光的小说《赌徒》中有一段关于女主人公甘草的描写：“甘草有一片生动的上嘴唇，从深深的鼻凹里伸出来，像一片肥硕而热烈的嫩白菜叶。那时候，她十七岁。一伙骑马的队伍驻扎在她的村子里，那个长胡

子的伙夫班长被她那片嫩白菜叶撩拨得横竖不得安睡。他说甘草你到伙房来我给你吃白面馒头和马肉，大块的。他说得很诚恳。甘草感到她的舌头根上涌出来一股酸酸的口水。她咂着嘴，看着班长满脸的硬胡子，一动不动。班长说你来。她把口水咽进了喉咙，就跟他进了伙房。她坐在灶窝里，吃了三个白面馒头，两大块马肉。班长舔了她的嘴，然后又解开了她的裤子。她挡住班长的手，说，还有我爹妈。班长说，走的时候你拿。她放心地松开手，让班长弄了她。”在这一段文字中，作者运用了比喻和借代等一系列修辞手段，将场面、色彩、声响、味道，以及人物行为、动作、性格和心理活动等形象地诉诸读者的视觉、听觉、味觉乃至心理感觉，让读者获得了生动、具体、鲜明的形象感，使甘草这个人物一下子就在我们眼前活了起来，还有那个伙夫班长也给人深刻的印象。杨争光是一个运用语言的高手，他的遣词造句和句式安排都独具匠心，比如写伙夫班长“舔”了甘草的嘴，试想，作者为什么不用“亲”，不用“吻”，而偏偏要用“舔”呢？我以为，除了“舔”字能生动形象地写出人物的外部行为之外，这个“舔”字还能形象地透视人物的心理活动，伙夫班长与甘草发生那种关系并非是因为情感所致，而是由于班长的兽性发作而引起的本能冲动，他对甘草谈不上情更谈不上爱，所以作者不能用“亲”和“吻”，而只能用“舔”写出他的动物性。

语言的形象性不仅能把事物外在的动态与形貌生动可感地描摹出来，而且还能把那些抽象的事物，如人物的心理活动及思想状态形象地外化为可以感知的东西。如刘庆邦的小

说《三月春风》写男主人公朱科在前往昔日恋人途中的心理活动："在逐步接近女同学所在的村庄时，朱科的脚步慢了，心跳快了。心锤子有力地敲击着他的胸膛，欢快而雄浑。接连不断地敲击似乎发出一种声波，在他身体内一圈一圈扩大，一直扩大到外部，弄得他全身都有些振颤。他好久没有这么激动过了。朱科意识到，这是快感，快感已经来临了。朱科这样接近中年的年龄，对快感已经有了清醒的认识：人类的快感不外乎加快的血流对心岸的拍打和激荡。"这一段文字将朱科的心理活动形象地呈现给了读者，让读者有一种可触可摸的感觉。

写作者如何突出语言的形象性特征呢？有两点必须注意。一是精心锤炼和选择语词，特别是那些富有表现力的动词和形容词。二是善于运用修辞手段，特别是独特的比喻和微妙的通感。如朱自清的《荷塘月色》就是突出了语言形象性的典范作品，其中有这样一段："曲曲折折的荷塘上面，弥望的是田田的叶子。叶子出水很高，像婷婷的舞女的裙。层层的叶子中间，零星地点缀着些白花，有袅娜地开着的，有羞涩地打着朵儿的，正如一粒粒明珠，又如碧天里的星星，又如刚出浴的美人。微风过处，送来缕

缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的。”无论是在词语的锤炼和选择上，还是在修辞手段的运用上，这一段语言文字中都有许多可资借鉴的宝贵经验。

第二个特征：情感性。

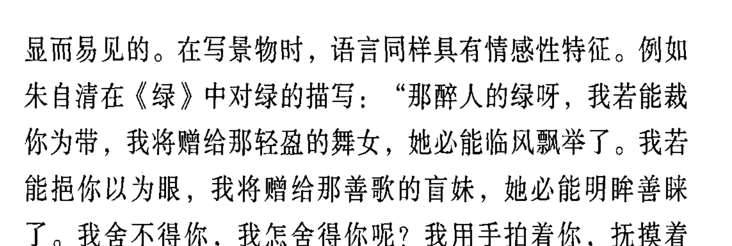
文学语言是写作者感受生活、体验生活和表现生活的媒介，是经过写作者心灵过滤的语言，所以它带有情感。正是因为语言具有了情感因素，它才变成了活的语言、美的语言、艺术的语言。正是因为语言的情感性特征，文学作品才蕴含着浓烈的情感因素。如果说形象性构成了艺术形象的外在特征，那么情感性则赋予了艺术形象以审美性内涵。由于审美情感的注入，文学作品塑造的艺术形象才获得了生命，才有了震撼人心的艺术魅力。

从写作主体来说，任何一个写作者对他写作的对象都不可能保持一种绝对客观和冷静的态度，多多少少都会有一些主观色彩和情感倾向，所以写作者的语言就不可避免地会饱含情感因素。比如，同是写当代卖淫女生活的小说，刘建东的《遗失在眼中》和艾伟的《小卖店》对卖淫女的感情色彩便截然不同。刘建东对卖淫女顾小红持一种鄙视的态度，作者通过妹妹顾小丽的目光和口吻对顾小红进行了多次讽刺谴责。作品开头写到：“顾小红的手机一直在响。这使得顾小丽的讲述不时地被打断，她烦躁地说，你能不能把手机关掉！顾小红说，不能，我还得靠男人们挣钱呢，他们不给我打电话了，我靠什么活？……顾小丽毫无办法，她的讲述只能时断时续，她看着那个鲜红色的手机，觉得它像一个发情的男人。”从这一段语言中，我们可以读出写作者对顾小红

的那种憎恨与厌恶。而艾伟对他作品中的卖淫女小蓝却充满了理解与同情："她这辈子最恨的就是那些看不起她的女人。她们以为自己是什么人？她们以为自己可以审判别人。可令她奇怪的是她总是碰到这样的人。到处都是这样的人。那会儿，她在做那个台湾人的二奶。她住在一个高尚社区里，但敌意无处不在，小区里的人都不同她打交道，甚至连招呼都不打一个。她们总是冷眼看她，可她一转背，她们就用无比丰富的眼神探究她。"写作者显然是同情小蓝的处境的，并在这种同情之中包含了理解与宽容，不仅如此，作者还对那些瞧不起小蓝的女人给予了辛辣的冷嘲热讽。正是作者对卖淫女抱着这样一种情感态度，作品中的小蓝勾引良家妇女苏敏娜的丈夫这一举动便别有深意了。苏敏娜虽然对小蓝不错，但她骨子里的那种道德化的优越感最终还是刺伤了小蓝内心那种极度脆弱的尊严感，所以她对苏敏娜实行了报复，这种报复表面上看起来是恩将仇报，而实质上是一个人的尊严被伤害之后进行的本能的反抗，或者说是小蓝对那种虚伪的道德存在的一次不自觉的嘲弄，是一次尊严与伦理的对抗。

写作者在写人物时，语言的情感倾向是

文学语言是写作者感受生活、体验生活和表现生活的媒介，是经过写作者心灵过滤的语言，所以它带有情感。正是因为语言具有了情感因素，它才变成了活的语言、美的语言、艺术的语言。



显而易见的。在写景物时，语言同样具有情感性特征。例如朱自清在《绿》中对绿的描写："那醉人的绿呀，我若能裁你为带，我将赠给那轻盈的舞女，她必能临风飘举了。我若能挹你以为眼，我将赠给那善歌的盲妹，她必能明眸善睐了。我舍不得你，我怎舍得你呢？我用手拍着你，抚摸着你，如同一个十二三岁的小姑娘。我又掬你入口，便是吻着你了。我送你一个名字，我从此叫你女儿绿，好么？"朱自清运用一连串的比喻和拟人化手法，把他对绿的爱对绿的情写得淋漓尽致。

第三个特征：个人性。

语言是丰富多彩的，文学语言更是千姿百态。关于语言的个人性特征，我们可以从两个大的方面来理解，一是不同的写作者具有不同的语言风格，二是作品中人物的语言具有鲜明的个性色彩。

我们先看第一种情形。韩东和张旻属于同一类型的作家，两个人的出生年代、生活阅历、文化背景、写作时间，都基本相似。二十世纪末，他们都写了许多校园生活小说，曾经都被评论家王干归为新状态小说的代表人物。但是，他们的作品在语言风格上却有明显的区别。同是写校园生活，韩东的语言显得干冷，尖锐，特别有穿透力，在他的语言中，读者很难感到作者的感情向度，如前面提到过的《同窗共读》，其中有这样一段："宋晓月开始从衣架上摘衣服。有林红的一件毛衣，末末的一条裤子，还有宿舍里其他人的外套、裤子和上衣。最后宋晓月犹豫了一下，把自己的一件衬衫也摘了下来。最近天气不好，她们把洗好的衣物移到宿舍里阴

干。现在衣架上只剩下乳罩、内裤、袜子这些小件。这是末末不能原谅宋晓月的另一点，其一。偷盗是其二。末末起身下地。宋晓月跪地求饶。她所能想到的最动感情的话是：你放过我吧，我愿意给你当牛当马。宋晓月来自牛马遍地的乡村，她知道牛马的痛苦和愉悦。末末动心了。她提出三条。一，把衣服放回原处，除林红的那件外。二，和男朋友散伙，再不来往。三，女生中只能和末末在一起，各方面保持一致。宋晓月答应了。末末说，我不会亏待你。林红的毛衣你拆了重织吧。”韩东的语言简洁得令人恐惧，仿佛把一个人身体里的水分都挤完了，然后又放在风中吹，架在火上烤，最后读者看到的只是一具干冷的尸骨。然而，作者的这种语言又极具表现力，它一下子就能触摸到事物的本质，有一针见血的穿透力。而张旻的语言就不同了，他的语言潮湿、温润、细腻，如他写校园生活的小说名篇《暗恋》中的一段：“从那以后我再也忘不了那个在我生命史中第一次划出那么亮的一道弧光的女孩，再也忘不了那个宛如晨风柳枝般温馨的名字依依。这个名字使我感到它的拥有者是那么和谐——她既赋予了名字生命，名字也使她显得更为清新柔美。那时候我常在校园

里看见她，她走起路来很沉静，很优雅，又似乎充满喜悦。每当她出现在我的视线里，我总不能抑制对她的注视。所以当她三年级时忽然有一天同事把她推荐给我请我给她辅导写作时，我心里真有一种喜从天降的感觉。”张旻写得这么具体，这么细腻，简直到了无微不至的地步。读者从这些含情脉脉的文字中，很容易觉察到作者的情感向度。这种文字让读者感到温暖、平近、亲切、舒畅。

接下来，我们再看看作品中人物语言的个性化特征。关于这一点，以往的写作教科书上都讲得比较具体。我在这里要强调的是，写作者不能用自己的语言去代替作品中人物的语言，虽然人物语言最终也是写作者写出来的。作品中人物的语言一定要与人物的性别、年龄、身份、职业、地位、习惯、信仰、文化、心境等相符，使人物语言高度个性化，让读者一听人物说话就如见其人。例如曹雪芹长篇小说《红楼梦》第八回中写贾宝玉吃酒，宝玉说酒不用烫了，他只爱喝冷的，薛姨妈说：“这可使不得，吃了冷酒，写字手打颤儿。”宝钗听后笑道：“宝兄弟，亏你每日家杂学旁收的，难道就不知道酒性最热，要热吃下去，发散的就快；要冷吃下去，便凝结在内，拿五脏去暖他，岂不受害？从此还不改了呢。快别吃那冷的了。”宝玉听了宝钗的话，马上放下冷酒，令人烫来方饮。林黛玉当时在一旁磕着瓜籽，听了宝钗的一席话，见宝玉那么听宝钗的，心里肯定不舒服，但又不知道说什么好，更不知如何开口，所以就只管抿嘴而笑。恰巧雪雁这时给黛玉送小手炉来，黛玉便说：“谁叫你送来的？难为他费心。那里就冷死我了呢！”雪雁说是紫娟让她送来的，



林黛玉就赶紧抓住这个难得的机会说："也亏了你倒听她的话，我平日和你说的，全当耳旁风；怎么她说了你就依，比圣旨还快呢！"在这个细节里，宝钗的语言和黛玉的语言都是极富个性的，宝钗抓住时机，借题发挥，对宝玉既有关心又有规劝，表现了她的成熟与聪颖。林黛玉言此及彼，绵里藏针，声东击西，话中带刺，表现了她的敏感、机智、聪慧和小心眼儿。

第二节 语言的含义

文学语言的含义有表层含义和深层含义之分。表层含义指语言明确传达出来的字面上的意义，这层含义都比较确定和明了。深层含义指字面之下的内在含义，这种内在含义也称为言外之意，它往往是含蓄的、不确定的、有弹性的，有时甚至是模糊的、杂糅的。



关于文学语言的表层含义，值得讨论的

问题不是太多。我在这里主要探讨一下语言的深层含义。语言的深层含义表现在许多方面，这里主要介绍以下四种。

第一种，语言的情韵义。

语言的情韵义是写作者借助语言的声音、节奏等因素传达出来的独特的情感、格调和韵味。语言的情感特征主要就体现在语言的情韵义之中。

在文学写作中，每一篇作品有每一篇作品的情感基调，悲伤与欢乐，崇高与滑稽，歌颂与批判等等，都要通过富有情韵的语言表现出来。写作者在具体的写作实践中，特别注重开头和结尾。开头一段往往可以确定全篇的感情基调和叙述语法，结尾部分一般都与开头形成语言情韵上的呼应。如朱自清的散文《给亡妇》的开头："谦，日子真快，一眨眼你已经死了三个年头了。这三年里世事不知变化了多少回，但你未必注意这些个，我知道。你第一惦记的是你几个孩子，第二便轮着我。孩子和我平分了你的世界，你在日如此；你死后若还有知，想来还如此的。"文章一开始就表现出一种特殊的语感，语言的声音是忧伤的，节奏是缓慢的，这就为全篇奠定了一个悲伤、沉重、压抑、酸楚的感情基调，让读者一下子就进入了一种伤感的氛围之中。文章结尾写到："我们想告诉你，五个孩子都好，我们一定尽心教养他们，让他们对得起死了的母亲——你！谦，好好儿放心安睡吧，你。"结尾的情韵与开头形成呼应，使全篇充满了荡气回肠的艺术感染力。

第二种，语言的暗示义。

暗示义指语言字面义下所暗含的潜台词。这种语言事实

在戏剧文学作品中比比皆是。这里我们举曹禺的戏剧代表作《雷雨》第一幕中发生在周萍、周冲和繁漪之间的一段对话为例，这时的周萍已经对他与继母繁漪之间的那种带有乱伦性质的爱情关系感到厌倦，所以周萍不希望在家里遇上繁漪。但这一天他却躲之不及地遇上了她，恰巧弟弟周冲又在场，于是就出现了一段别有深义的对话。周冲说："哥哥，母亲说好久不见你，你不愿意一起坐一坐，谈谈么?"繁漪说："你看，你让哥哥歇一歇，他愿意一个人呆着的。"周冲不知道哥哥与母亲的私情，所以就实话实说，无意之中透露出了繁漪因好久不见周萍而引起的思念。繁漪马上劝阻周冲，但话却是说给周萍听的，潜台词是，你哥哥不愿意见我！目的在于暗暗地埋怨周萍心里没有了自己。周萍听了繁漪这番酸溜溜的话之后说："那也不见得，我总怕父亲回来，您很忙，所以——"周萍的言外之义是，繁漪，我不是不愿见你，是因为我做了见不得父亲的事，怕被他碰上啊！周冲当然听不出哥哥这句话的暗示义，于是继续指责周萍说："你不知道母亲病了吗?"繁漪马上说："你哥哥怎么会把我放在心上?"繁漪这句话的潜伏意思是，我知道你周萍另有所爱了，早

已不把我放在心上了！这一段对话，从字面上看完全是儿子与后母之间的谈话，而实际上暗含的却是一对旧情人之间意味无穷的埋怨与解释。这段对话的暗示义只有当事人心领神会，而作为局外人的周冲却浑然不知。

具有暗示义的语言在小说的人物对话中也运用得相当普遍。前面提到的孙犁的小说《荷花淀》，其中有一段水生和水生嫂的对话，水生出门之前，水生嫂说："你有什么话嘱咐我吧？"水生说："没有什么话了，我走了，你要不断进步、识字、生产。"水生嫂说："嗯。"水生又说："什么事都不要落在别人后面！"水生嫂说："嗯。"水生最后说："不要叫敌人汉奸捉活的。捉住了要和他拼命。"水生最后这句话里就暗含了丰富的潜台词，他出门最担心的是怕妻子遭到敌人汉奸的侮辱，水生嫂听懂了丈夫的话外之音，所以连"嗯"也没有了，只是流着泪答应了丈夫。孙犁不愧为一代语言大师，他通过对人物语言暗示义的开发与运用，有效地写出了人物微妙而复杂的心理活动，从而使他笔下的人物形象更加丰满了。

第三种，语言的反讽义。

反讽义是指实际意义与字面意义恰好相反，这种语言有一种讽刺、幽默的艺术效果。曾获诺贝尔文学奖的奥地利女作家耶利内克就非常喜欢在她的作品中运用反讽的语言。如她的小说代表作《钢琴教师》中，到处都可以看到语言的反讽义，我们在这里看一段关于性表演场所的描写："一个染着红头发的悍妇现在把她丰满的后背推入画面。在她臆想的大腿内侧的黄皮肤上，廉价的按摩师几年来把手指头都按伤

了。不过这些男人投入了金钱，从她那里会得到的更多。右边的小屋已经看过女人的正面，现在左边的小屋也得享受她的正面。有些人爱鉴赏女人的正面，而另一些则喜欢背面。红发女郎或走或坐地活动着她的肌肉群。今天她就靠这个挣钱。她用装着血红利爪的右手自我按摩，左手在自己的乳房上抓来抓去。她用她那尖尖的假指甲把乳头像拉橡皮筋似的从身体里扯出来，然后再弹回去，好像乳头是身外之物似的。”在这一段描写中，我们看到了耶利内克运用语言的超人智慧，她通过不动声色的讽刺和极度冷静的幽默，把人物以及人物的内心写得栩栩如生而入木三分，含蓄而又充分地表达了作者对描写对象的情感向度与理性评价。

为了更方便地解释语言的反讽义，我还想举笔者的小说《圈套》为例，作品中刻画了一个虚伪、变态的大学辅导员的形象，她受左倾思想的影响，极力压抑自己的情感和欲望，三十多岁了还不谈情说爱，而且也极力压抑着她的学生。其实辅导员的内心深处是渴望爱情的，只不过这种正常的情感心理被扭曲了。后来当别有用心的学生李国栋主动向辅导员求爱时，辅导员一时激动不已。作品中有这样一段文字：“李国栋自从入党

文学语言的艺术应该是直观性与间接性的有机统一，形象的直观性指引读者去发现间接性，间接性又通过读者的经验参与和想象活动去补充完善直接性，从而让读者在这种能动的审美活动中获得更加丰富的美感。

之后几乎就成了蔡羊房里的常客。这不奇怪，他们都是同志嘛。李国栋每次来都是谈工作谈学习，往往是进门就谈，谈完就走。而这一回却有些反常，他进门后半天没开口，脸色涨得通红。你今天是怎么啦？蔡羊有些奇怪地问。我想请辅导员去看一场电影！李国栋吃力地说。啊?！蔡羊短促地叫了一声。很显然，她对李国栋的要求感到突然，感到吃惊。是一部爱国主义影片！李国栋急忙说。《党的女儿》。他补充了一句。蔡羊在房里快速转起圈来。她转圈的动作与电影中经常出现的那种转圈的情形一模一样，有点儿类似驴子推磨。蔡羊在这转圈的过程中进行着激烈的思想斗争。后来她在李国栋面前停了下来，说，好吧，我答应你的邀请！可能是《党的女儿》这部优秀的爱国主义影片使蔡羊作出了与李国栋去看电影的决定……在电影院坐下之后蔡羊才发现李国栋买的是情侣包厢……周围几个包厢中的情侣死死地拖住了她的目光。这些情侣们有的在拥抱，有的在抚摸，有的在接吻……蔡羊看得目光灼灼，渐渐地连气都喘不过来了。李国栋也没看银幕，他始终在注视着蔡羊的表情变化。后来他不失时机地握住了蔡羊的一只手。出人意料的是蔡羊没表示反对，她任她的手被李国栋握着。”从字面上看，蔡羊是因为爱国主义影片《党的女儿》才与李国栋一起去看电影的，而真实的原因是蔡羊心中的七情六欲。可是，她却以政治为借口来满足自己对欲望的渴求，这就构成了一种反讽的语境，使作品获得了一种独特的讽刺效果。

第四种，语言的双关义。

双关义指的是一种语言表达两种意思，有一语双关、一

石二鸟之效。例如前面讲到过的迟子建的小说《清水洗尘》，其中天灶妈对天灶爹说的一句话就具有双关义。天灶爹被蛇寡妇拉去堵澡盆上的漏洞，天灶妈醋意大发，加上天灶爹去了很长时间，这越发让天灶妈心中不快。当天灶爹从蛇寡妇家回来时，夫妻两人之间便出现了这样一段对话。“这时母亲手上沾满肥皂泡从里面出来，她看了一眼自己的男人，眼眉一挑，说：‘哟，修了这么长时间，还修了一脸的灰，那漏儿堵上了吧？’‘堵上了。’父亲张口结舌地说。‘堵得好？’母亲从牙缝里迸出三个字。‘好。’父亲茫然答道。母亲‘哼’了一声，父亲便连忙红着脸补充说：‘是澡盆的漏儿堵得好。’”在这一段对话中，“漏儿”就有两种意义，属于一语双关，一是指澡盆上的漏儿，一是指人体上的漏儿。天灶母亲运用双关性语言为天灶父亲设置了一个语言陷阱，天灶父亲老实憨厚，开始一直只明白了语言的字面义，后来当天灶母亲发出那一声意味深长的“哼”之后，他才发现天灶母亲原来是一语双关，话中有话，于是赶紧解释说是澡盆上的漏儿堵得好。作者通过语言双关义的开发与利用，写出了一种独具魅力的风情，同时也把人物写活了。

前面几次提到的笔者的小说《两个人的会场》，其中有一段老别和小寡妇的对话，他们的对话发生在会场上，因为周围坐有很多人，所以他们的对话就不能太直截了当，于是就使用了双关语言。老别说："喂，妹子，你裤裆的那块田又干了吧？"小寡妇说："死老别，我打你的臭嘴！"老别说："要是干了，我夜里来给你抽水抗旱。"小寡妇说："死老别，我打你的臭嘴！"老别说："我自己带抽水的管子来，我的管子又粗又长。"这段人物对话中运用了许多暗喻，这些暗喻如"裤裆的那块田"、"抽水的管子"等都是一语双关，这种双关语的运用，生动地写出了老别当时的心理活动，小寡妇的心态也活灵活现。

第三节 语言的活用

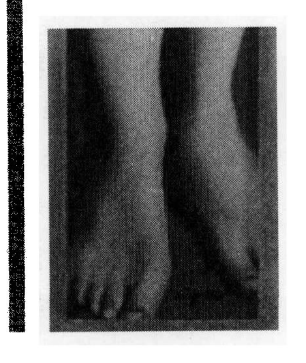
最后，我们来探讨一下语言的灵活运用问题。同其他任何事物一样，语言的性质也是复杂的，有时候甚至是对立的。在文学写作中如何驾驭语言？我们应该根据表达的需要，辩证地看待和利用语言的多重属性，灵话运用，以加强语言表达的艺术效果。怎样灵活运用语言呢？写作者应该注意三个结合。



第一，直观性语言与间接性语言的有机结合。

直观性语言指正面的、具体的、形象的描述性语言；间接性语言指侧面的、粗略的、抽象的概括性语言。文学语言的艺术应该是直观性与间接性的有机统一，形象的直观性指引读者去发现间接性，间接性又通过读者的经验参与和想象活动去补充完善直接性，从而让读者在这种能动的审美活动中获得更加丰富的美感。

如朱自清的散文《背影》，在写父亲的背影时就巧妙地将直观性语言和间接性语言结合起来了。“我看见他戴着黑布小帽，慢慢探身下去，尚不大难。可是他穿过铁道，要爬上那边月台，就不容易了。他用两手攀着上面，两脚再往上缩；他肥胖的身子向左微倾，显出努力的样子，这时我看见他的背影，我的泪很快流下来了。”作者开始写父亲的穿着，从小帽，到马褂，到棉袍，无论是色彩还是大小都写得准确而逼真，给读者一种直观的形象感，但后来写背影时作者却用了间接性语言，写父亲显出努力的样子，父亲努力的样子除了两手攀，两脚缩，身子向左倾斜之外，他的面部表情如何呢？作者这时为何不通过想象写一下父亲此时的面部



表情？这就是作者在有意运用间接性语言，目的就在于让读者通过父亲的背影去想象父亲的面部表情，进而去把握父亲的内心世界。直观性语言和间接性语言的有机结合，使作品又形象又含蓄，达到了形似与神似的完美统一。

第二，确定性语言与模糊性语言的有机结合。

确定性语言指能够让读者获得明确、实在意义的语言，而模糊性语言则相反，它不能让读者获得明确而实在的意义。如徐晓鹤的诗《掉下树的毛虫》："毛虫/从树上掉下之前/咬了人/我是说毛虫/掉下来/咬人/毛虫掉的时候/咬/人/绝对是/一条/毛虫。"这首诗中，确定性语言有"毛虫"、"人"和"咬"这个动作，也就是说"毛虫咬人"这个意义是明确的，毋庸质疑的，但是诗人同时又运用模糊性语言将"毛虫咬人"这个意义复杂化了，毛虫究竟是在什么时候咬的人？它是在什么状态下咬的人？是在掉下树之前，还是在掉下树之后，还是在掉下树的过程中？正是因为诗人对这个时间状态的刻意模糊，这首诗获得了丰饶的诗意空间和多元的解读可能。

确定性语言和模糊性语言的巧妙结合，常常要依靠通感这一修辞手段。比如朱自清的许多散文中都有这种巧妙的结合。《威尼斯》中写一处公园的建筑时写到："建筑也是新式，简裁不啰嗦，痛快之至。"简裁、不啰嗦、痛快这些词一般都是用来写人的，而朱自清却将它们用在了建筑上，这便有了通感的味道。还如《荷塘月色》中写月光："月光是隔了树照过来的，高处丛生的灌木，落下参差的斑驳的黑影，峭楞楞如鬼一般。"把月光比为鬼，这就让人不可捉摸



了，而作者恰恰是运用了语言模糊性特点扩大了月亮意象的审美空间。

关于语言的模糊性特点，小说家可能更加看重。在小说写作中，如果分析人物语言的动机，人物言语的目的显然在于“确定”，即明确地向倾听者或阅读者传达自己的思想、情感和心理活动，但事实上，很多人物在说话时总是在刻意遮蔽什么，这就造成了一种语言的“模糊”效果。法国作家马尔罗在他的小说《人的状况》中写了这样一段人物对话，梅对丈夫乔说：“我要告诉你一件事，也许你听了会生气，今天下午，我终于同朗朗睡了一觉。”乔耸了耸肩膀，仿佛是在说，这是你的事儿。梅说：“这件事你听了一定不高兴吧？”乔说：“我不是同你说过，你是自由的……别老盯着问了。”“你是自由的。”乔又重复了一遍，说：“其余的都无关紧要。”梅说：“反正我得把这件事告诉你，哪怕是为了我自己，也是如此。”在这段对话中，梅将自己与朗朗通奸的消息告诉丈夫，她的语言是确定的，但乔听说这件事情之后，他的语言却是模糊的，梅于是就无法弄清乔对这件事的真实态度和内心的真实情感，但对读者来说，乔在内心深处所隐藏的嫉妒与痛苦却在语言中不停地闪烁。

乔之所以遮遮掩掩，言不由衷，显然是为了不让妻子看破他当时的内心。从这段对话可以看出，写作者如果能将确定性语言和模糊性语言巧妙地结合运用，就会极大地发挥语言的表现力，从而有效地开拓出人物语言的艺术空间。

第三，书面性语言与口头性语言的有机结合。

书面性语言是比较规范、比较稳定的语言，而口头性语言是自由、灵活的语言。书面语言是经过选择、提炼、加工、改造过的语言，这种语言更文一些，更雅一些，而口头语言往往与生活贴得紧，贴得近，是生活化的，原生态的，有时甚至是浅露的，直白的，粗俗的。如果写作者在作品中将这两种语言有机地交叉使用，就可以使作品显得更加生动可读，同时还可以增加作品的生活气息和时代气息。

例如朱文的小说《我爱美元》中的语言，一会儿是标准的书面语，一会儿又是随意的口头语，如开头一段："父亲的来访总是让我猝不及防。听到那重重的敲门声，我就知道是谁来了，所以叫王晴赶快穿衣服。而后者企图拉住我，让我不要出声，就像往常应付这种情况一样。那个敲门的人敲上一会儿觉得没趣，就会自己走开的。我把藤椅上的连衣裙扔给王晴，示意她快一点。磨蹭是没有用的。我了解门外的那个人。为了我的木门不至于今天就被砸坏，我开始隔着门和外面的那个人说话，我问他是什么时候到的，家里怎么样，是出差路过这里吗，那么，什么时候走？他又狠狠地砸了一下门，他说，让老子进来再说。王晴终于收拾停当，她还想把凌乱的床铺稍微整理一下，但是我已经把门打开了，父亲一头冲了进来，像一只警犬迅速地在房间里转了一圈，

东闻西嗅，目光最后自然落在了王晴身上。后者有些不安地站在床边，头发蓬乱，面色红润，看起来有几分姿色，不算亏我的脸。”这一段文字中，第一句无疑是非常纯正的书面语，接下来就渐渐朝口头语转换，到后来对话时就全是口头语了。书面语言与口头语言的杂糅运用，使作品产生了一种具有现代意味的表达效果。

书面语言是经过选择、提炼、加工、改造过的语言，这种语言更文一些，更雅一些，而口头语言往往与生活贴得紧，贴得近，是生活化的，原生态的，有时甚至是浅露的，直白的，粗俗的。

作者附言

1

进入新世纪以后，我们的文学可以说是彻底边缘化了。

面对文学边缘化这样一个无法挽回的局面，许多职业文学工作者表现出了不同程度的悲观、失望、不满和愤怒。这里所说的职业文学工作者，主要包括三种人，一种是从事文学领导的，一种是从事文学研究的，一种是从事文学创作的。在这三种人看来，文学的边缘化显然是一件不好的事情，不然他们怎么会那样悲观、失望、不满甚至愤怒呢？不过他们的这些情绪反应是可以理解的，想当年，文学还处于社会广场中央地带的时候，那些专职从事文学工作的同志们是何等的风光啊！而如今，文学被无情地挤到社会广场的边缘之后，他们身上曾经拥有的那些动人的、迷人的、诱人的光环一下子荡然无存了，他们仿佛在一夜之间变成了平凡而普通的人，对此，他们能不悲观、能不失望、能不不满、能不愤怒吗？在上述三种人中间，反应最为强烈的毫无疑问是那些作家们。文学边缘化之前，他们常常因为一部作品



就能大红大紫名扬天下，从而上面受到官方的欣赏与重视，下面受到群众的尊敬与崇拜；文学边缘化之后，无论官方还是群众对作家的态度都发生了巨变，他们难得再享受到受宠若惊和众星捧月的快感，所以他们灰头灰脑，失眉吊眼，哀声叹气，牢骚满腹。

对于文学的边缘化，我倒认为这是一件很好的事情。因为我惊喜地发现，自文学开始边缘化以来，热爱文学的人或者说文学爱好者反而越来越多了。我这么说，并非信口雌黄，而是有许多事实根据作支撑的。一方面，文学写作者在日益增多，每年通过各种渠道出版的浩如烟海的作品就是这方面的明证，五年前或者十年前，能够出版文学作品的能有多少人？而现在，一个普普通通的退休老人或者一个普普通通的学生娃娃，只要能够把话写通，只要能够拿得出书号费和印刷费，出版社就可能给你出书；另一方面，文学阅读者也在日益增多，去年秋天我在华中师范大学开了一门名为《新世纪小说欣赏》的选修课，报名选修这门课的学生居然有八百多人。我认为，文学爱好者的日益增多正是文学边缘化带来的一道非常可喜的文学景观。从前，文学是神秘的，文学写作与文学欣赏似乎只是那些文学精英们的事情；现在，文学神秘的面纱已经被撕去了，任何一个热爱文学的人都可以进行文学写作和文学欣赏，文学已经成为人民大众的事情。从这个意义上说，文学的边缘化实际上就是文学的大众化和文学的生活化。所以说，文学的边缘化在我看来不是一件坏事而是一件好事。

2

我们应该把写作者和作家这两个概念严格地区分开来。

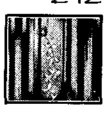
作家是社会上的精英，而写作者只是生活中的老百姓。两者虽然

都从事文学写作，但他们的出发点和目的却是有所不同的。作家是为文学而写作的，他要通过写作来回答诸如文学究竟是什么这类重大而幽深的命题；而写作者是为生活而写作的，他只要通过写作把日常生活过得丰富多彩而又有诗情画意就行了。

作家应该是有限的，作家并非是越多越好。一方面我们的社会不需要那么多作家，另一方面我们的社会也不可能产生那么多作家。还有一个原因是，真正的作家都是有思想的人，而有思想的人就会有痛苦，而有痛苦的人一般都会出现心理变态和神经失常等等现象，事实上中外文学史上的许多大作家都是心理变态者和神经失常者，有些作家还痛苦到了自杀的地步。单从这个角度来说，我们的社会就不能有太多的作家。试想：如果我们这个社会上作家太多，到处都是那些心理变态和神经失常的人，那我们的日子该怎么过呀！

而写作者却可以是无限的，并且写作者多多益善。因为写作者一般来说没有作家的那种痛苦，所以与作家相比，写作者是幸福的。而且，与那些不热爱文学的人相比，写作者显得更加幸福，因为他不仅享受着大家都有的物质生活，并且还享受着文学给他带来的精神生活。因为写作者是幸福的，所以我们的社会就可以容纳无数的写作者。因为社会上幸福的人越多，我们的生活就会变得越幸福。从这个意义上说，一个写作者写不写文学作品并不重要，重要的是他必须要用一种文学的姿态面对生活。

中国作家协会鲁迅文学院曾经在武汉办了一个少年作家班，主办方在武汉地区聘请几位作家去当教师，在开班典礼仪式上，著名作家方方代表我们几位任课老师讲话。她在讲活中说，开办这个班的目的并不在于要培养一批作家，而是要通过一系列的文学讲座让我们的青少年养成一种文学的姿态，这种文学的姿态将是终生有用的。我觉得



方方的话说得十分精辟，她准确地阐释了文学写作教育的指导思想与根本意义。

我的女儿那次也参加了少年作家班的学习，一个暑假学下来，虽然她的写作水平并没有得到显著提高，但她身上却明显有了那么一点儿文学的姿态。那年秋季开学之前，我带着十岁的女儿回了一趟老家，恰好我的一个侄儿和一个侄女也回去了，他们当时分别只有六岁和四岁。一天早晨，他们的爷爷为他们每人冲了一杯蜂糖水，喝下之后，爷爷问道："甜吗？"三个孩子异口同声地答道："甜！特别甜！"爷爷接着问："爷爷冲的蜂糖水为什么这样甜？"快嘴快舌的侄女马上说："爷爷放了好多的蜂蜜，所以就特别甜！"侄儿想了想说："不对，因为爷爷的蜂蜜是土蜂子酿的，所以才特别甜！"我女儿最后笑笑说："这蜂糖水因为是爷爷亲手冲的，所以我们喝起来才感到特别甜！"应该说三个孩子的回答都是正确的，但爷爷听了大孙女的回答却显得格外幸福，眼泪都笑出来了。为什么呢？因为侄女是从数学的角度去回答的，侄儿是从生物学的角度去回答的，他们的回答虽然正确，但不感人；而我女儿是从文学的角度去回答的，所以她让她爷爷热泪盈眶了。

三

我的这本书严格来说是写给文学写作者看的，而不是写给作家看的，那些想当作家的人如果想通过这本书而成为作家，那他肯定会大失所望。

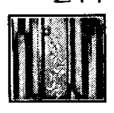
在这本书中，我虽然比较系统地讲到了文学写作的每一个环节，也介绍了许多文学写作的技巧，但我的重心还是放在对一个写作者文

学姿态的培养上。正是因为这样一个出发点，我在这本书中大量地引用了文学作品，我想尽可能地用文学作品来说话。这样，既能够让读者在比较真切的文学感受中学习和掌握文学写作的基本技巧，又能让读者在对具体作品中的感悟中渐渐形成一种文学的姿态和情怀。还需要说明的是，我在书中举了不少自己的作品为例，这并不是我认为自己的作品可以充当典范，而是我觉得以自己的作品为例在讨论问题时会更加得心应手。

在动手写这本书之前，我也读过一些写作学教科书，应该说，编写者搭建的理论框架都是令人佩服的。但遗憾的是，他们太沉迷于理论的引用和概念的解释了，对例子的列举往往是点到为止，并且都是一些老掉牙的，很难让读者对文学有具体的感受。老实说，这样的写作学教科书对写作者的帮助是不会太大的。我自己也是一个业余文学写作者，主要从事小说写作，回顾我读过的写作理论书，其中对我的写作真正起到指导作用的并不是很多，似乎只有格非的《小说叙事研究》和米兰·昆德拉的《小说的艺术》给我的写作帮过大忙，而这两本书严格说来都没有多少理论阐释，其中大段大段的都是对作品的介绍与分析。受到格非和昆德拉的影响与启发，我在这本书的写作中，凡是能用文学作品说明的问题就尽量不去引用别人的理论条款。当然，我这样做也与我自身的情况有关，我虽然是一位大学教师，但我并不擅长理论，说到底是一个不学无术的人。好在我还不算太笨，总能找到一些典型的作品将我对于文学写作的种种见解形象地表述出来。

4

文学写作在我看来是一个系统工程，在这个系统中有十几个重要



环节，我根据自己的写作经验和阅读感悟，将这些重要环节按照由先到后、由表及里、由浅入深的顺序排列下来，然后对这个系统中的每一个环节逐一进行了描述与分析，希望为文学爱好者或文学写作者勾勒出一条大致的写作轨迹。

与传统的写作学教科书相比，我的这本小书在许多方面显然与众不同。首先，我几乎没有去梳理有关写作学的基本知识，因为我觉得那些知识性的东西对写作本身并没有多大用处。回顾我大学时代听过的写作课，虽然背诵过不少写作学方面的术语解释，但它们后来对我写作的帮助似乎不大。其次，我没有对传统的写作技巧进行归纳与介绍，因为这些技巧被许多著作都反反复复地提到过，我估计早已深入人心，所以我不必再炒现饭。

还有一点要特别说明的是，我在这本书里借用了不少学术界可以共享的概念，但我给这些概念赋予的内涵不一定都与他人理解的一样，如果出现这种情况，我要请求学者们给予宽恕，并允许我有另外解释的自由。

5

我说过，我是一个不学无术的人。正因为如此，我这本书中居然一条注释也没有。在将书稿送审之前，我还担心湖北人民出版社的编辑先生们会因此而否定我的书稿。因为在这之前，我曾碰过一次壁。有一次，我写了一篇类似论文的东西送给一家学报，学报编辑一看没有注释和参考文献，连正文都没看，马上就一枪把我的稿子毙了。他冷笑着问我，论文怎么会没有一条注释呢？我哭笑不得，只好夹着尾巴跑了。由于有过这么一次遭遇，我就担心出版社通不过我的这本书

稿。好在湖北人民出版社的编辑先生们比较宽容，一连三审都对我开了绿灯。再此，我要诚挚地感谢湖北长江出版集团的刘道清先生和湖北人民出版社的邹少雄先生。

我是一个有点固执的人，以前总认为文章或者著作后面没有必要加上那么多注释，没有必要列出古今中外那么一长串参考文献，以为那样做除了显示博学之外，实在没有其他什么重要意义。我过去还想，写作一本书就像养育一个孩子，孩子养大以后，做母亲的只记得孩子吃过好多牛奶，但这孩子到底吃过多少牛奶，这些牛奶是从哪家商店买的，母亲肯定是记不住的，至于这些牛奶是从哪头奶牛的奶子里挤出来的，那她就更是不知道了。

然而现在，当我这本书稿马上就要出版的时候，我却猛然想起了我曾经断断续续地读过一些与文学写作有关的理论著作，这些著作大都是我的老师、同事和朋友送给我的，比如王先霈教授的《圆形批评论》、邢福义教授的《语言运用漫说》、黄曼君教授的《中国现代文坛的“双子星座”》、孙子威教授的《美学沉思集》、李中一教授的《马克思恩格斯文艺学体系》、彭立勋教授的《美感心理研究》、胡亚敏教授的《叙事学》、刘安海教授的《小说小说》、修倜教授的《文学奥秘探胜》、周晓明教授的《多源与多元》、孙文宪教授的《文学理论导引》、王又平教授的《新时期文学转型中的小说创作潮流》、陈建宪教授的《乱伦与禁忌》、樊星教授的《当代文学与地域文化》、张永健教授的《艾青的艺术世界》、邱紫华教授的《东方美学史》、张玉能教授的《西方美学思潮》、王泽龙教授的《反思与重构》、黄永林教授的《中西通俗小说比较研究》、聂珍钊教授的《外国文学史》、普丽华教授的《诗歌文体论稿》、许祖华教授的《五四文学思想论》、陆扬教授的《解构之维》、余虹教授的《思与诗的对话》等等，他们的学术成

果都或多或少地给了我一些启发。但遗憾的是，我这个人不够严谨，在读他们的著作的时候，没有做那种学术卡片，所以在写这本书的时候我不能一一标明我的哪一段话参考和借鉴了某某书中的哪一段话。在此，我除了要诚挚地感谢这些著作的作者之外，还要向他们深表歉意！

6

我要特别说明的是，这本书初版时我没有请名人作序，自己写了一个前言。现在，喜逢再版，我便请我的两位恩师给我作了两篇序言，于是把初版时的前言与后记合并为作者附言，放在了书后。

最后，我要用无比感激的心情对我的恩师王先霈教授和黄曼君教授说一声谢谢，谢谢两位大师在万忙之中读学生的拙书并给予充分肯定。除了感激，我还要祝两位恩师健康长寿，万寿无疆！

2006年12月1日于武汉桂子山